Arta Teatrului

Michaela Tonitza-Iordache

George Banu

ARISTOTEL
SHAKESPEARE
CERVANTES
RACINE
BOILEAU
DIDEROT
LESSING
GOLDONI
HEGEL
WAGNER
APPIA
CRAIG
MEYERHOLD
BRECHT

ARTAUD
CAMUS
GROTOWSKI
BROOK
EMINESCU
CARAGIALE
VIANU
STRINDBERG
ZOLA
PISCATOR
KANTOR
STREHLER
WILSON
ŞERBAN
PENCIULESCU

II 361 830
BCU IASI

IOTEM

II 361 830
BCU IASI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Michaela Tonitza-Iordache

George Banu

ARTA TEATRULUI

B.C.U. IAŞI

Ediția a II-a revăzută și adăugită

Traducerea textelor inedite: **Delia Voicu**

0 000003 65525 BCU IAŞI

ACU

NEMIRA
2004

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta: LUMINIȚA CATANĂ

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
TONITZA-IORDACHE, MICHAELA
Arta teatrului / Michaela Tonitza-Iordache, George Banu; trad. textelor inedite și fișele autorilor Delia Voicu - București: Nemira, 2004
ISBN 973-569-629-0

I. Banu, George
II. Voicu, Delia (trad.)

82.09-2

Michaela Tonitza-Iordache • George Banu

ARTA TEATRULUI

© Editura NEMIRA, 2004

Comercializarea în afara granițelor țării fără acordul editurii este interzisă.

Difuzare:
S.C. Nemira & Co, B-dul Ion Mihalache nr. 125, sector 1, București
Tel.: 224.14.28; 224.10.08; Tel./Fax: 224.18.50

Clubul cărții: O.P. 2 CP. 52 , București

e-mail: difuzare@nemira.ro
www.nemira.ro

ISBN 973-569-629-0

BCU IASI CENTRALA UNIVERSITARA LIBRARY

Notă la prima ediție

Volumul de față cuprinde o prezentare a evoluției esteticii teatrale în momentele sale importante, de la începuturi până astăzi, care prefețează – de fapt – antologia de texte teoretice privind arta teatrului, datorate unor esteticieni, critici, dramaturgi, regizori, actori, decoratori, muzicieni, coregrafi, care au înregistrat, prin scrierile lor, diferite etape și transformări în dialectica procesului teatral.

Cum acest volum este prima încercare la noi de cuprindere sistematică a evoluției gândirii estetice despre teatru, autorii lui nu-l consideră exhaustiv, iar în reproducerea textelor ei au avut în vedere alegerea fragmentelor celor mai semnificative și a autorilor celor mai însemnați, care au reprezentat în această evoluție un pas important prin activitatea lor.

De asemenea, s-a ținut seama, la alegerea textelor, de faptul că în alte ocazii și în alte volume, integral sau parțial, multe scrieri teoretice au mai apărut la noi, în traducere românească. Pentru a se evita paralelismele, au ales fragmente nepublicate până acum, ceea ce va face să se întâlnească în acest volum, uneori, nu textele considerate de oamenii de teatru ca fiind cele mai însemnate în activitatea autorilor.

Se va vedea, în același timp, că până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, adică până la apariția funcției regizorale, cea mai mare parte a textelor se referă mai mult la literatura dramatică decât la elementele spectacolului – actor, decor, costum, lumină etc., în vreme ce de la acel moment încoace,

ponderea preocupărilor esteticii teatrale trece asupra acestora din urmă, la care se va adăuga estetica spectacolului, a regiei.

Totodată, am ținut seama că, pe lângă publicarea deja în volume independente a multor poziții teoretice românești, au apărut antologii de texte critice și estetice ale scriitorilor sau oamenilor noștri de teatru, care sunt, prin condițiile de spațiu editorial, mult mai complete decât ar fi fost ele în economia volumului de față. Cu toate acestea, ni s-a părut indispensabil să propunem un ansamblu de texte românești privind, în mod egal, literatura și scena.*

Cele mai multe dintre texte au fost traduse acum pentru prima oară la noi de L. Cerna (L.C.), Michaela Tonitza-Iordache (M.T.I.) și George Banu, altele, care au apărut deja în volume, au traducătorul menționat în indicația volumului-sursă.

Notă la ediția a doua

Partea întâi a volumului s-a îmbogățit cu câteva texte. Partea a doua însă (de la apariția funcției regizorale până azi) cunoaște adăugiri substanțiale prin aducerea la zi a teoriilor privind arta spectacolului, și anume – contribuții esențiale ale marilor artiști care s-au manifestat în ultimii douăzeci și cinci de ani (v. partea a patra).

Autorii

---

* *Este vorba de* Pagini din istoria gândirii teatrale românești *(texte alese, prefață și note de Ileana Berlogea și George Munteanu, Ed. Meridiane, 1972),* Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX *(vol. I:* De la Caragiale la Brecht, *vol. II:* De la Lorca la Brook, *antologie, postfață și note de B. Elvin, Ed. Minerva, BPT, 1973), la care se adaugă aparițiile editoriale datorate Secției de Studii și Cercetări de istoria teatrului din cadrul Institutului Academiei Române.*

PARTEA I

EVOLUȚIA GÂNDIRII TEATRALE DIN ANTICHITATE PÂNĂ ÎN SECOLUL AL XX-LEA*

* Alcătuirea fișelor teatrografice cuprinse în *Partea I, a II-a* și *a III-a*: Michaela Tonitza-Iordache și Petre Rado.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

ANTICHITATEA

Prima lucrare teoretică consacrată teatrului, *Poetica* lui *Aristotel*, apare în antichitatea greacă, scrisă – se pare – între 334-330 î.Hr., în momentul în care marea literatură dramatică a lui Eschil și Sofocle oferea materialul de analiză teoretică și permitea organizarea sistematică a unui corp de legi literar-dramatice. Această „poetică", această estetică a tragediei, este prelungirea unui sistem filosofic materialist în care fenomenele – rezultate ale voinței libere – sunt scoase de sub semnul providenței și supuse cauzalității.

Elev al lui *Platon*, Aristotel își face însemnările cursului său de poetică în perioada de regândire și de meditație critică asupra filosofiei platoniciene. Pentru înțelegerea exactă a ideilor estetice ale Stagiritului cuprinse în notele „Poeticei", pentru sesizarea judicioasă a caracterului lor polemic față de sistemul filosofic platonician, e necesară expunerea câtorva dintre principiile acestuia, în raport cu care Aristotel și-a gândit și estetica sa teatrală.

Discipol al lui Socrate, filosoful omului și al cunoașterii de sine, Platon își fundamentează concepția sa filosofică idealistă pe faptul că lumea sensibilă este copia imperfectă a lumii transcendentale, a ideilor, iar sufletul de origine divină e singurul intermediar între aparențe și tiparele eterne. În consecință, teoria platoniciană despre artă este una denigratoare – arta ca imitație a copiei lumii ideilor fiind copia și mai imperfectă, și mai amăgitoare, a acestei lumi fundamentale și inaccesibile. Viața lăuntrică are – pentru Platon – trei categorii de activități: rațională, inhibitivă și pasională, cea din urmă fiind și cea mai periculoasă pentru echilibrul psihic și moral al individului, atunci când acesta, nesu-

punându-se raţiunii superioare, face ca poezia imitativă să-i declanşeze pornirile pasionale. Deci orice poet va fi, deci, alungat din cetatea utopică, ideală, a lui Platon, efectele operei sale fiind funeste, pentru că această operă oferă spre educaţie tinerilor idei amorale şi degradante privitoare la zei şi eroi.

Legile – ultimul dintre dialogurile platoniciene şi, totodată, o completare mai conciliantă la *Republica* – lasă totuşi să pătrundă în cetate unele opere artistice cu caracter moral şi religios. În *Ion*, filosoful considerase că „zeul, luându-le minţile" poeţilor, i-a înzestrat cu darul poeziei, subliniind, astfel, caracterul iraţional al creaţiei, descoperit în starea de „entuziasm" a artistului.[1] În funcţie de valoarea morală, Platon clasifică în *Banchetul* literatura în „serioasă" (epopeea şi tragedia) şi „hazlie" (iambii şi comedia) – un element teoretic pe care îl va prelua ca atare Aristotel în *Poetica* sa, adăugându-i o curioasă determinare de ordin temperamental, psihologic, conformă „caracterelor individuale ale poeţilor".[2]

Această lucrare, „Despre Poetică", tratând, mai întâi, despre „poezia în sine" şi apoi despre epopee şi, mai cu seamă, despre poezia tragică, urma să mai cuprindă şi o a doua parte referitoare la „poezia iambică şi comedie", adică la literatura hazlie. S-a păstrat însă numai secţiunea întâi a cursului, adică cea privitoare la „poezia serioasă". Punctul de plecare al teoriei aristotelice este gândirea platoniciană despre frumos, faţă de care se precizează polemic şi concepţiile despre tragedie ale Stagiritului. Ca şi pentru Platon, şi pentru Aristotel arta este imitaţie („mimesis"), dar nu una falsă, mecanică, ci imitaţia unei realităţi fundamentale, posibile, condiţionată însă de limitele verosimilului şi necesarului, o imitaţie înţeleasă ca o reelaborare superioară a datelor realului. În acest sens, Aristotel compară istoria şi poezia, şi detaşează deosebirea de esenţă dintre una şi cealaltă: istoria reproduce fenomenul accidental, particular, pe care îl înregistrează ca fapt trecut, în timp ce poezia traduce universalul, întâmplări posibile, cu caracter general, investindu-le astfel şi cu o semnificaţie filosofică. Imitaţia-artă devine, prin urmare, „mai filosofică, mai aleasă";[3] eroul (tragic),

[1] Cf. D.M. Pippidi: *Formarea ideilor literare în antichitate*, Ed. Enciclopedică, 1972 p. 71, 95.

[2] Aristotel: *Poetica*, IV, p. 57.

[3] *Poetica*, IX, p. 65.

de exemplu, va apărea în poezie „așa cum ar trebui să fie", înțelegându-se astfel că „modelul trebuie depășit". Aceasta conferă activității creatoare capacitatea de a ajunge, mai aproape decât o fac fenomenele reale, la esența lor – prelungire aplicată a dialecticii aristotelice.

Deci, lăsând loc fanteziei creatoare în condițiile amintite (verosimil și necesar), Aristotel demonstrează caracterul universal, generalizator, al poeziei, tocmai prin natura creatoare a imitației artistice.

O a doua idee estetică esențială a lui Platon cu care polemizează autorul *Poeticei* e aceea a cauzelor apariției poeziei și a scopului acesteia. Pentru Aristotel, poezia nu oferă stări de spirit provenite din zona pasională, obscură și primejdioasă, ci sentimente de milă, frică și omenie, considerate bune, nu josnice. Acestea nu au un rezultat oribil și distructiv, ci unul terapeutic, de tămăduire psihică. Sunt „patimi ce slujesc ca niște arme în spiritul virtuții".[1]

În definiția tragediei se spune: „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, și nu povestită și care stârnind mila și frica săvârșesc curățirea acestor patimi."[2]

Este evident că tocmai curățirea patimilor, purificarea pasiunilor, transformarea lor în înclinații virtuoase pare a fi finalitatea artei, a dramei – ca formă superioară de expresie artistică –, în special. În momentele de maximă încordare emoțională, prin declanșarea sentimentelor de milă și frică, prin consumarea lor în fața spectacolului tragic, psihicul uman se liniștește, ajunge la ușurare și împăcare, la stabilirea unui echilibru superior. Și totuși, scopul artei nu e purificarea, ci plăcerea, prima fiind doar o treaptă spre cea de-a doua – o plăcere de factură estetică cu o semnificație intelectuală care păstrează arta în sfera raționalității.

În plus, definiția citată a tragediei cuprinde, în înlănțuirea de propoziții care o compun, întreaga construcție ulterioară a lucrării, planul de compoziție al *Poeticei*.

---

[1] Cf. D.M. Pippidi: *Formarea ideilor literare...*, p. 85, care reproduce citatul păstrat în *De Ira* al lui Seneca.

[2] *Poetica*, VI; pp. 59-60.

Revenind la conținutul de idei al textului aristotelic, la implicitele răspunsuri date lui Platon și datorate unei perspective filosofice organice despre lume, mai trebuie adăugat că, în ceea ce privește activitatea poetică, creația, Aristotel nu o pune sub semnul supranaturalului și nu o consideră ca pe un „dar al muzelor", sau o stare patologică, ci o explică din punct de vedere istoric și psihologic, ca pe un „dar al armoniei și al ritmului, dar înnăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei".[1] Deci, în gândirea lui Aristotel, activitatea poetică este naturală, spontană și normală.[2]

După ce sunt stabilite premisele estetice ale artei ca imitație, este demonstrată superioritatea tragediei față de celelalte forme ale poeziei, superioritatea dedusă din comparația cu epopeea – și ea o specie a literaturii serioase. Ca imitație a unei acțiuni săvârșite de oameni, „tragedia va avea așadar șase părți, ce slujesc să-i determine felul, și acestea sunt: subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica"[3]. Primele patru elemente sunt comune ca definiție și epopeii; specificitatea genului dramatic constă însă în capacitatea sa de a fi reprezentabil scenic, ceea ce i se asigură prin ultimile două trăsături: elementul spectaculos și muzica. De aici decurge și necesitatea ca în tragedie să se acorde pondere acțiunii, care trebuie să fie organică, completă și întreagă, având „o oarecare întindere". Apar în analiză și probleme de compoziție supuse idealului grec de frumos prin mărime și armonie, ca și prin inteligibilitate. Poetul dramatic trebuie să fie înzestrat cu știința specială a dozării elementelor subiectului în vederea efectului final, să știe să-și construiască subiectul în liniile majore, și să adauge, apoi, episoadele incidente, care să se lege de firul acțiunii principale și pe care s-o completeze. Compoziția dramatică trebuie să aibă în vedere două elemente fundamentale pe care să le rezolve: intriga și deznodământul ei.

Personajele tragediei să fie construite în funcție de patru cerințe: să reprezinte caractere alese, potrivite cu firea, să semene, să fie statornice.[4] Superioritatea eroului tragic rezidă în calități

[1] *Poetica*, IV, p. 6.
[2] Cf. D.M. Pippidi, *Formarea ideilor...*, p. 96.
[3] *Poetica*, VI, p. 60.
[4] *Poetica*, XV, p. 73.

morale și sociale care le depășesc pe cele ale omului comun; în plus, el trebuie să aibă o logică internă de evoluție, iar „statornicia" e sinonimă cu consecvența („statornic în nestatornicie").

Elementele graiului, ale limbajului artistic, asigură și ele valoarea unei tragedii. Prin urmare, Aristotel recomandă în acest sens: măsură, claritate, accesibilitate și caracter poetic.

Ultima parte a *Poeticei* reprezintă concluzia lucrării, care constă în superioritatea tragediei față de toate formele de expresie poetică, dintre care epopeea e cea mai demnă de a fi al doilea termen al comparației. Aristotel ignoră lirica, iar iambii și comedia slujesc numai de amuzament.

Tragedia și poemul epic se aseamănă printr-o acțiune întreagă, organică și complexă, iar uneori folosesc același metru în versificație; ele se deosebesc însă prin întindere – epopeea având și posibilitatea prezentării acțiunilor în planuri paralele. Superioritatea tragediei decurge din aceea că ea având toate atributele epopeii, trebuie să conțină, în plus, o concentrare și o organicitate mărită, și că, datorită unor trăsături specifice – elementul spectaculos și muzica –, „desfătarea privitorului e considerabil sporită".[1]

E de remarcat aici faptul că nici Aristotel, și nici alt teoretician antic nu se oprește mai mult asupra caracterului spectacolului dramatic, ținând, deci, seama, după comentariile lui Hegel, că singura problemă a spectacolului antic era inteligibilitatea textului.

Revenind la conținutul „Poeticei" aristotelice, trebuie avută în vedere o altă deosebire pe care o face Stagiritul între tragedie și epopee, deosebire care va sta la baza evoluției ulterioare a „regulii celor trei unități".

În capitolul V, se spune: „Faptul că tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea nu are limită în timp, constituie și el o deosebire." Această afirmație singulară privind timpul de desfășurare a acțiunii tragice, era, probabil, o consecință logică a unității de acțiune – singura regulă pe care o argumentează în mai multe rânduri filosoful grec și care conferă coerență și consistență operei dramatice. Speculațiile teoretice

[1] *Poetica*, XXVI, p. 96.

care au urmat în Renaştere şi care au dat, până la urmă, riguroasa lege a unităţilor, vor fi codificate în versuri de clasicismul francez, în 1674, prin „Arta poetică" a lui Boileau, şi vor reprezenta condiţia aproape esenţială a unei piese bine scrise.

Concepţia teatrală a lui Aristotel a fost una dinamică şi deschisă; acesteia i-a urmat, în perioada elenistică, una statică,[1] pentru că *Poetica* cuprindea, dincolo de date care ţin de o estetică generală a artei, o teorie rezultată dintr-o practică dramatică specifică şi conformă unei anumite colectivităţi umane la un moment dat – democraţia ateniană a secolului al V-lea î.Hr. şi forma de artă teatrală care i-a corespuns. Prelungirea şi impunerea dogmatică a unor reţete estetice dă însă opere false, cărora marile spirite şi capodoperele le vor scăpa.

*
* *

Sub influenţa succesivă a două curente filosofice – mai întâi epicureismul materialist şi ateu, apoi stoicismul virtuos, supus şi raţional – *Quintus Horatius Flaccus* este poetul reprezentativ al spiritului latin lucid, practic, analitic şi sarcastic.

Epistola către Pisoni scrisă, se pare, în anul 15 î.Hr.,[2] numită impropriu de Quintilian – „Arta poetică",[3] este o scriere despre literatură în formă literară, operă a senectuţii, a recomandărilor, a sfaturilor, a îndrumării din experienţă şi cunoaştere, a echilibrului şi măsurii. Din caracterul ei nedogmatic provin: digresiunea, ordinea liberă, tonul familiar. Acentul este pus pe problemele de artă şi tehnică a scrierii dramei, liricii şi epicii, acestea din urmă având o pondere mai mică faţă de prima.[4]

Epistola, în ciuda libertăţii interne de compoziţie, e axată pe trei probleme: 1) îndrumări generale în arta scrisului; 2) specificitatea genurilor şi speciilor literare cu aplicare la genul dramatic; 3) sfaturi şi informaţii referitoare la talent, meşteşug şi critică.

---

[1] Cf. D.M. Pippidi, *Forma ideilor...*, p. 131.

[2] Eugen Lovinescu în *Introducere* la Horaţiu – *Satire şi epistole*, Ed. Ancora.

[3, 4] Cf. D.M. Pippidi, *Formarea ideilor...*, pp. 152, 155.

Inspirația teoretică a *Epistolei către Pisoni* o constituie principiile din *Poetica* lui Aristotel,[1] transmise în epoca lui Augustus la Roma prin intermediul filosofilor formați la școala peripatetică, prin influența pe care o exercită, de fapt, – cultura elenistică asupra romanității, dar aplicate la fenomenul artistic concret latin.

Astfel, Horațiu recomandă, în spirit clasic, simplitatea și unitatea creației, „ordinea clară", reînnoirea valorii unor cuvinte, crearea chiar a unui lexic nou prin împrumuturi din greacă, folosirea arhaismelor „cu a vremii pecete", consecvența tonului ales în funcție de specia literară, admițându-se uneori și abateri: comedia poate să aibă „din când în când" un ton înalt, iar tragicul – și el – poate „plânge... adesea în graiul pedestru". În spirit aristotelic se cere ca în teatru personajul „să fie în acord cu el însuși", să se deosebească după vorbire o stare socială de alta, o vârstă de alta, și, în același spirit – să se apeleze la subiecte deja cunoscute, legendare, la modelele grecești, Horațiu recomandând astfel caracterul lor exemplar din punct de vedere estetic; să se „îmbine adevărul cu falsul", dar și această din urmă cerință tot în limita verosimilului,[2] să nu se reprezinte pe scenă fapte îngrozitoare, să fie respectată tehnica compoziției dramatice clasice,[3] „a patra persoană să nu ia cuvântul", corul să aibă „un rol de actor".

Horațiu amintește și drama satirică în care se împletește „seriosul cu gluma" – o dovadă în plus a învățăturii aristotelice asimilate și aplicate tocmai prin sesizarea specificului spiritualității latine, apoi subliniază câteva reguli prozodice specifice genurilor, face un scurt istoric al celui dramatic de la originile grecești până la tragedia romană.

---

[1] Pierre Grimal, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, Paris, 1968, pp. 37-53.

[2] Cf. versul 339: *ne quodcumque uolet poscat sibi fabulu credi* (și povestirea să nu ceară – a fi, în tot ce spune, crezută; trad. C.I. Niculescu din vol. *Satire și epistole*, B.P.T., 1959).

[3] Despre cele „cinci acte" ale unei piese de teatru, Aristotel nu scrisese nimic, dar ele nu sunt altceva decât numele comun dat elementelor fixe care o constituiau: prologul, episoadele în număr de trei și epilogul. Formula aceasta de compoziție e preluată prin epoca elenistică de Renaștere și Clasicismul francez. Primul care va vorbi despre trei acte de acțiune va fi Lope de Vega – prefigurând și prin această tehnică drama modernă – la 1609, în a sa *Artă nouă*...

În ultima parte a *Epistolei* poetul revine la regulile generale ale artei scrisului vorbind despre necesitatea travaliului literar care să completeze talentul în scopul perfecțiunii, a bunului-simț clasic – „izvor și principiu", în scris, a „mimesis"-ului aristotelic – esență a artei în limitele verosimilității, a funcției și a finalității teatrului care este, după Horațiu, aceea de a place și de a instrui,[1] a criticii obiective și a respingerii mediocrității.

Apreciată de Renaștere și Iluminism, *Ars poetica* horațiană este creația unui poet-filosof cu un ascuțit spirit de observație. Îndrumările ei poetice au stat la baza tuturor comentatorilor până în secolul al XII-lea, adică până la traducerea lui Aristotel în Europa și după aceea. Fără a da norme riguroase în literatură, *Arta poetică* a lui Horațiu este marcată de spiritul clasic al antichității pe care o reprezintă.

Principii de critică și estetică literară mai apar la Horațiu și în *Satira a IV-a* și a *X-a* din Cartea I și în *Satira I* din *Cartea a II-a*, dar *Epistola către Pisoni* prin sentimentul de măsură, ordine, echilibru și meditație asupra fenomenului literar pe care îl conține și îl cere, este reprezentativă pentru gândirea clasică privind armonia și formele perfecte.

Poetica lui Aristotel și cea a lui Horațiu sunt cele două texte fundamentale, cele două puncte fixe ale gândirii despre dramă față de care se vor defini ulterior aproape toți teoreticienii artei teatrale, absolutizându-le, negându-le ori reinterpretându-le, după cum aveau sau nu aveau în vedere faptul că ele reprezintă, pe lângă unele principii de estetică generală, expresia unei structuri artistice specifice, unor anumite momente culturale și istorice.

*
* *

În antichitate nu există o conștiință teoretică a spectacolului, dovadă fiind în acest sens lipsa textelor care să vorbească despre specificul reprezentanței acestei epoci; iar elementele materiale

[1] Idee preluată de la peripateticul Neoptolemos din Parion, prin intermediul lui Filodem, și din care rezultă – de fapt – echilibrul care trebuie să existe în opera de artă între conținut (folositor) și formă (desfătătoare); cf. D.M. Pippidi, *Formarea ideilor...*, pp. 138 și 157.

şi iconografice păstrate demonstrează că scopul actului teatral era inteligibilitatea vizuală şi auditivă.[1] Din această perspectivă, faptul că spectacolul avea loc în amfiteatre descoperite şi de mare capacitate justifică masca cu expresia fixă, fundamentală caracterului pe care îl reprezenta, amplificarea vocii prin cutia ei de rezonanţă, costumul cu piepţi şi umeri adăugaţi, coturnii, ţinuta statuară a interpretului pe scenă, simbolica coloristică a perdelei de fundal şi a costumelor, puţinele şi simbolicele elemente de decor specifice tipului de reprezentaţie dramatică: tragedie, comedie, ditiramb sau dramă satirică.

Spectacolul şi tehnicile sale teatrale se vor încărca, complica şi rafina în perioada de declin a dramaturgiei clasice antice, ceea ce va determina şi orientarea teoretică spre problemele de meşteşug, de tehnica cizelării detaliului şi spre clasificări, pierzându-se treptat primul termen al relaţiei conţinut-formă şi accentuându-se valoarea impresiilor pe care opera de artă le produce asupra sufletului şi mai puţin asupra minţii, extazul, şi nu cunoaşterea.[2]

EVUL MEDIU ŞI RENAŞTEREA

Teatrul elin, importat începând cu anul 146 î.Hr. când Grecia este transformată în provincie romană, şi apoi imitat de latini, a avut ulterior o evoluţie specifică la Roma. El s-a dezvoltat în sensul spiritualităţii latine cu precădere prin spectacolul comic. Din secolul I î.Hr., mima şi bufoneria înlocuiesc comediile paliate ori togate (după cum subiectul era grec sau latin) şi chiar tabernariile – embrionul „commediei dell'arte". Scena latină se orientează spre două tipuri de spectacol: licenţios şi dansat, iar confuzia şi dezordinea literară şi estetică duc la agonia teatrului roman. Spectacolul îşi complică – din lipsa unui suport literar, a unui conţinut şi a unei concepţii – maşinăriile şi toate elementele exterioare, de formă, care însă nu se mai sprijineau pe nimic autentic.

---

[1] Cf. G.W. Fr. Hegel: *Prelegeri de estetică*, Ed. Academiei Române, 1966, Trad. D.D. Roşca; vol. II, p. 586.

[2] Exemplul teoretic cel mai desăvârşit în acest sens îl constituie anonimul tratat *Despre Sublim* din secolul I î.Hr.

Teatrul reînvie în biserica creştină, care combătuse, mai întâi, periculoasele spectacole cu subiecte păgâne, pentru că ele ar fi trezit în om nu alese sentimente de milă şi omenie faţă de victima tragică, ci l-ar fi învăţat pe acesta crima şi dezmăţul. Dar, oficiantul slujbei, preotul, e primul mistificator, primul actor în biserica creştină care slujeşte cu pasiune de pe scena-amvon tragedia mântuitorului.

Apărut, deci, tot din cult, teatrul medieval îşi are originea în tropi, parafrazări ale textului sfânt. Tropii dialogaţi reprezintă primul element dramaturgic medieval. Cel mai vechi text de acest fel păstrat este o messă de paşti, *Quem quaeritis*, datând din jurul anului 933. Ulterior, Scripturii i s-au adăugat întâmplări din viaţa sfinţilor, scrieri hagiografice. În măsura în care religia creştină urmăreşte să realizeze „fuziunea conştiinţelor, o participare vie a tuturor grupurilor şi a tuturor indivizilor la conduite imaginare"[1], să devină, deci, ea însăşi un fenomen colectiv, biserica dirijează în acest scop antrenarea marilor grupuri sociale la ceremonie.

Teatrul medieval de cult se creează în sanctuar, ca dramă liturgică, celebrând scene evanghelice prin reprezentaţii directe sau alegorice. Interpreţii ritualului sunt slujitorii bisericii. Pentru o cât mai cuprinzătoare participare a colectivităţii la practicarea ritualului şi din cauza amplorii pe care aceasta o capătă, scena de joc va ieşi din interiorul lăcaşului sfânt în stradă, în piaţa din faţa acestuia.

Dar, din secolul al XIV-lea, o dată cu complicarea instituţională şi ierarhică religioasă, biserica pierde puterea de iluzionare şi de supunere pe care o exercită asupra oamenilor, putere pe care o câştigă în schimb regalitatea, reprezentând forţa de unificare a conştiinţei naţionale şi suverane. Teatrul scapă de sub controlul bisericii şi trece sub cel al laicilor. Rolurile sunt interpretate acum de amatori.

Despre reprezentarea celei mai vechi drame semiliturgice cunoscute, *Représentation d'Adam*, despre tipul de spectacol medieval, despre bogăţia şi complicarea treptată a podoabelor şi a maşinăriilor de teatru, despre scena simultană etc.[2] s-au păstrat, pe

[1] Jean Duvignaud: *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*; NRF, Gallimard, 1965, p. 269.

[2] Cf. Régine Pernaud: *Le théâtre au Moyen Age*, pp. 53-577 (în *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, NRF, Gallimard).

lângă o insuficientă iconografie, câteva didascalii – indicații date pe text actorilor de către autor. Conștiința teoretică medievală privind spectacolul acestei perioade este aproape inexistentă; paralel însă cu practica mișcării teatrale, elenismul târziu răspândește în Europa poetica lui Horațiu, care domină întregul ev mediu, până la traducerea lui Aristotel din originalele grecești, în secolul al XII-lea.

Aelius Donatus[1], din secolul al IV-lea, grămătic latin, inspirat de Horațiu, va reprezenta cu scrierea sa *Despre Comedie și Tragedie* gândirea estetică teatrală a epocii medievale.

Preluând formula lui Cicero: comedia este „o copie a vieții, o oglindă a moravurilor, o reflectare a adevărului", Donatus face un istoric al evoluției speciei la greci și la romani. Sunt înregistrate „trei feluri de comedii": paliata, togata, atelana – după natura subiectelor și a costumelor purtate. Orice comedie avea patru părți: prolog, protasis, epitasis, catastrofa. Interesant este faptul că grămăticul latin consemnează și elemente de tehnica spectacolului. Pe scenă se aflau două altare: unul fix, la dreapta, pentru marele zeu, altul la stânga, variabil, „pentru zeul în onoarea căruia era dată serbarea". Costumele au accesorii și culori simbolice: oamenii fericiți sunt îmbrăcați în alb, lacomii și curtezanele în galben, bogații în prupură regală, sclavii poartă eșarfe grosolane, „fie ca semn al sărăciei lor trecute, fie ca să poată alerga cât mai repede". Scena era decorată cu draperii divers colorate, iar pentru farse se folosea o cortină. Flautele „de mâna dreaptă sau lydere anunțau un spectacol... cu caracter serios și solemn", cele de mâna stângă „serraniene, anunțau o comedie cu umor".

După aproape un mileniu de la informațiile lipsite de interpretare sau originalitate ale lui Donatus privind spectacoul comic antic, un alt text, aparținând lui *Dante Alighieri, Epistola XI către Can Grande,* din 1318, dă o etimologie aproximativă cuvântului „comedie", pentru sublinierea scopului și folosului *Divinei Comedii.* Comedia derivă din grecescul „kóme" – sat și „odé" care înseamnă cântec. Deci comedia este de fapt un „cântec sătesc". Apoi, Dante – reluându-l pe Horațiu – afirmă că, totuși, uneori chiar și comedia își exaltă glasul.

[1] Cf. George Saintsbury: *History of Criticism*, vol. I., Cartea a III-a, cap. I, Edinburgh and London, 1934,

Alte texte teoretice medievale aparţin părinţilor bisericii şi sunt atacuri îndreptate împotriva practicii teatrale în sensul moralei platoniciene. *Tertulian, Sfântul Cyprian, Sfântul Jean Chrysostome, Sfântul Augustin, Toma din Aquino* acuză reprezentarea „crimelor zeilor, considerate (în teatru) printre lucrurile divine", sau gradul în care „ţinutele necuviincioase ale Farsorilor sunt capabile să corupă moravurile şi să aţâţe viciile" celor care urmăresc reprezentaţia.[1]

Dar, oricum, în ceea ce priveşte continuitatea unei linii teoretice, dialectica esteticii teatrale de la Augustus (secolul I p.Hr.) până în Renaşterea timpurie, *Epistola către Pisoni* este singura poetică care a influenţat gândirea dramatică medievală, mijlocind şi unele idei pe care le conţine tratatul Stagiritului.[2]

O dată cu traducerea în limbi europene a *Poeticei* lui Aristotel, compilatorii, traducătorii, vulgarizatorii prerenascentişti şi renascentişti îşi multiplică preocupările şi îşi lărgesc aria de interpretare a legilor artei teatrale, pentru că sistematica lucrare a Stagiritului le oferă un bun teren de speculaţie teoretică. Paralel cu cele două poetici antice circulă şi textul lui Donatus, de inspiraţie latină, dar reprezentând spiritul Evului Mediu.

---

[1] Influenţa gândirii augustiniene asupra întregului Ev Mediu e copleşitoare. Conform acesteia, reprezentaţia teatrală ne trezeşte simpatia pentru nişte pseudo-oameni, uitând nenorocirile celor reali. Mai mult, ecou direct al observaţiilor lui Platon din Cartea a X-a a *Statului*, arta porneşte din zona pasională pe care, în cele din urmă, o şi stimulează. Ea e cu atât mai periculoasă pentru echilibrul psihicului uman cu cât se şi prezintă într-o formă plăcută, atrăgătoare. În Evul Mediu, universul e gândit ca o imagine multiplă a perfecţiunii divine unice. Pentru a descoperi Unitatea, fenomenele create trebuie să tindă spre ordine şi armonie, ajungându-se astfel în gândire până la confundarea frumosului cu forma, cu figura perfectă, care – în filosofia augustiniană – e cercul. Acest frumos formalizat a ajuns pe pământ printr-o lungă relaţie de simboluri. Considerând frumosul o armonie, un raport plăcut între termeni, ca reflex direct al originii lor divine, şi care puteau fi de orice natură, de fapt, filosofii Evului Mediu adaptau judecăţile şi raţionamentele anticilor, ale lui Platon şi Aristotel, propriilor lor categorii, rezultate ale unui total ascetism moral. Stagiritul vorbise în *Poetica* despre frumos ca armonie, proporţie şi inteligibilitate (v.: K.E. Gilbert şi H. Kuhn – *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane 1972, trad. Sorin Mărculescu, pp. 123-156).

[2] În *Cycles of Taste* (Cambridge, Mass., Harvord, University Press, 1928, pp. 106-108) Frank P. Chambers notează: „Evul Mediu trebuie caracterizat ca o epocă în care frumosul formal în artele frumaose, ca noţiune sau act conştient de sine, nu a existat."

Şi totuşi, nu e vorba în Renaştere de o repunere brutală în drepturi a conştiinţei estetice, pentru că raţionamentul şi cercetarea adevărului nu s-au substituit rigorismului moral-religios. Recurgerea la gândirea antică însemnase pentru Evul Mediu sprijinirea pe nişte criterii în acelaşi grad ştiinţifice ca şi cele ale anatomiei şi desenului.

În Italia apare, în 1536 *Poetica* lui *Bernardino Daniello*. Aceasta este considerată prima scriere teatrală originală a Renaşterii. Ideile de bază ale ei sunt derivate din Aristotel şi Horaţiu (variaţia de ton şi de limbaj după natura şi caracterul personajului, verosimilitatea şi plauzibilitatea faptelor prezentate, funcţia comentatoare a corului şi intervenţia sa în acţiune, organicitatea compoziţiei etc.), la care se adaugă ideea, şi ea preluată de la autorul *Epistolei către Pisoni*, dar ferm exprimată, după care: „Comedia nu trebuie să depăşească limita de cinci acte şi nici să conţină mai puţine." Daniello este primul teoretician al Renaşterii care pune în *Poetica* sa problema artei ca imitaţie ideală în planul unei estetici generale.[1]

Primul comentariu complet al *Poeticei* lui Aristotel îl face *Robertello*, în 1548: *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*.

---

[1] E vorba – în fond – de repunerea în drepturi a funcţiei morale şi de cunoaştere a artei şi a creatorului, fără ca ruptura de gândirea medievală să fie definitivă. Scaliger îl va considera pe artist ca pe un concurent al lui Dumnezeu în materie de creaţie (v.: *Poetica*, Cartea I, cap. I), în timp ce Sidney, în Anglia, îl va concepe ca pe un dibaci descoperitor al naturii autentice, deoarece spiritul elevat al poetului ne face să ajungem la esenţa perfecţiunii prin creaţiile sale ideale şi care îşi dau rodul, apoi, în oamenii reali (v. *Apologia poeziei*). Prin aceste argumente, moralitatea artei este infinit sporită. Idealul de armonie pe care îl creează artistul e realizat de acesta printr-o dublă acţiune: de descompunere a elementelor naturii şi de recompunere a mecanismului lor de funcţionare într-un ansamblu superior. Astfel, Vasari (v. *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor*, vol. I, Despre pictură, 1 – Ce este desenul) scrie că „avându-şi izvorul în inteligenţă, desenul, părintele celor trei arte ale noastre – Arhitectura, Sculptura şi Pictura – scoate din multe lucruri o judecată universală, asemănătoare cu o imagine sau cu o idee, despre toate lucrurile din natură, singura desăvârşită în măsurile sale; de unde reiese că el cunoaşte proporţia care există între întreg şi părţi şi între acestea şi întreg...". Această observaţie e derivată din Ideea lui Platon despre frumos ca esenţă absolută şi din estetica lui Aristotel după care poetul – într-o formulare preluată de Fracastro în *Naugerius* (citat de Gilbert şi Kuhn în *Istoria esteticii*, pp. 181-182) – „Este ca pictorul care... după ce a contemplat ideea universală şi în cel mai înalt grad frumoasă a creatorului său, face lucrurile aşa cum ar trebui să fie."

Julius Caesar Scaliger în *Şapte cărţi de poetică* (*Poetices Libri Septem*) din 1561, încearcă să concilieze ideile horaţiene cu cele aristotelice şi cu practica literară latină. Operă scolastică, poetica lui Scaliger expune cu erudiţie şi dogmatism regulile stricte ale artei teatrului („Singura şi unica esenţă a tragediei este acţiunea", „când autorii îşi iau subiectele din istorie, trebuie să aibă grijă să nu se îndepărteze prea mult de cronici", în afară de purificare, piesa trebuie „să instruiască, să mişte şi să delecteze" etc.); unitatea de bază a teatrului este cea de acţiune şi trebuie avută în vedere permanent verosimilitatea întâmplărilor prezentate.

Textul lui Scaliger a fost tipărit la Lyon, iar influenţa sa în renaşterea franceză va fi evidentă.

Arta Poetică din 1563 a lui *Antonio Sebastiano Minturno*, reluând unele dintre ideile sale din *Despre poeţi*, de la 1559, reprezintă cea mai matură adoptare şi discutare a teoriilor literare de până la el. Spiritul renascentist al lui Minturno formulează o clasificare şi o definire a celor trei genuri literare: liric, epic şi dramatic, a locului speciilor în cadrul genurilor, a elementelor compoziţiei unei drame. El reia teoria imitaţiei aristotelice, a finalităţii tragediei, care, „stârnind sentimenele de milă şi groază să elibereze mintea spectatorului de pasiuni similare, spre delectarea şi folosul său". În formularea lui Minturno, scopului aristotelic al teatrului îi e adăugat cel horaţian. Dar contribuţia fundamentală a eruditului o constituie afirmarea celei de-a doua reguli a creaţiei dramatice – unitatea de timp: „Acţiunea poemului dramatic se desfăşoară într-o zi şi nu se prelungeşte niciodată mai mult de două..." *Poetica* lui Minturno va circula în toată Europa Renaşterii şi va influenţa hotărâtor teoria teatrală din Franţa şi Anglia.

Poetica lui Aristotel vulgarizată şi explicată de *Lodovico Castelvetro* la 1570 este, aşa cum o intitulează şi autorul ei, o traducere şi un comentariu la *Poetica* lui Aristotel. Contribuţia lui Castelvetro constă în aceea că el a formulat cea de-a treia unitate a teatrului – aceea de loc, presupusă a fi derivată de la Aristotel: „Timpul reprezentaţiei şi acela al acţiunii reprezentate trebuie să coincidă exact... şi scena acţiunii trebuie să fie constantă..., un singur loc ce poate fi vizibil unei singure persoane." Reluând discuţia deschisă de Minturno despre unitatea de timp, Castelvetro

este categoric: timpul acțiunii nu trebuie să depășească „limita de douăsprezece ore". Unitatea de acțiune e determinată tocmai de respectarea celorlalte două: „Limita de timp și restricția locului nu permit o pluritate de acțiuni", sau, altfel spus, acestea din urmă asigură un plus de fermitate primei.

Două sunt aspectele estetice în care Castelvetro inovează față de contemporanii săi, intrând, nedeclarat, în polemică cu ei. E vorba de depărtarea de modelele antice în creație în folosul originalității – ca privilegiu acordat, în primul rând, poetului; și se mai emancipează Castelvetro față de ceilalți comentatori ai lui Aristotel în problema finalității artei, care la el e doar plăcerea, pentru că scopurile morale și de cultivare a publicului țin nu de poezie, ci de alte domenii precum științele, morala sau filosofia. Acesta era, în fond, unicul scop al teatrului și la Aristotel.

Dar afirmarea dialectică și definitivă a regulii celor trei unități va declanșa marea dispută a gândirii teatrale, care va culmina în dogma clasicismului francez al secolului al XVII-lea și va fi unul dintre reperele față de care se vor defini aproape toți teoreticienii ulteriori, adoptând sau respingând norma, îngrădind sau eliberând arta teatrului.

*
* *

În Franța apare, în 1537, deci înainte ca Scaliger să devină o influență, o *Definiție a tragediei* a lui *Lazare de Bäif*, care prefața astfel o versiune a sa, tradusă din greacă, a *Electrei.*

Este însă meritul lui *Thomas Sébillet* de a fi difuzat ideile lui Aristotel în critica franceză și de a fi făcut o paralelă între vechile moralități și tragediile antice într-o *Artă poetică franceză*, la 1548. Prieten al Pleiadei și a lui *Joachim du Bellay* (cel ce publică și el, la rândul său, în 1549, o *Apărare și ilustrare a limbii franceze* – manifest literar și program de școală, în care afirmă că „farsele și moralitățile au uzurpat locul demn al tragediei și comediei"[1] și îi trimite pe contemporanii săi la literatura lui Sofocle și Menandru), Sébillet este influențat, de ideea imitării anticilor, de grija

[1] v. Ed. Chamard, Didier, 1948, Livre II, *op. cit.*

pentru expresia şi perfecţiunea artistică, împotriva emoţionării dezordonate şi cu efecte facile medievale.

În comparaţia moralitate-tragedie, autorul introduce noţiunea de „temperament", care modifică imitarea, adoptarea unei forme de artă prin adaptare, prin naturalizare. De asemenea, Sébillet sesizează funcţia istoriei în evoluţia unei forme literare, când aceasta îşi transformă pentru concordanţă sensurile. Deci, înainte cu trei secole de Doamna de Stäel, Thomas Sébillet percepe şi afirmă rolul factorului geografic-temperamental şi istoric în cadrul influenţelor şi preluării artistice. Consideraţiile poetice ale teoreticianului francez sunt încă un pas, alături de cel al lui Castelvetro, în distanţarea de modelele antice, spre originalitate în artă.[1]

În 1552, *Jodelle*, în prefaţa sa la prima tragedie franceză – *Cleopatra* – menţionează unitatea de timp, iar *Pierre Ronsard* notează câteva idei referitoare la dramă în *Compendiu de artă poetică franceză* la 1565, precum şi în cele două prefeţe din 1575 şi 1587 la *Franciada*.

Regula celor trei unităţi este însă limpede formulată şi adusă în discuţie în critica franceză de *Jean de la Taille* în *Arta tragediei* cu care acesta îşi prefaţează piesa *Saul furiosul*, în 1572. De la Taille, influenţat de gândirea lui Castelvetro şi, prin aceasta, de cea antică, afirmă că: „Adevăratul şi singurul scop al tragediei este de a mişca şi a stârni puternic pasiunile fiecăruia dintre noi" şi că „povestea sau piesa trebuie să fie întotdeauna prezentată ca o întâmplare ce se desfăşoară în aceeaşi zi, în acelaşi timp şi în acelaş loc". Se fac recomandări de tehnica scrierii, de compoziţie, de evitarea personajelor simbolice ca în moralităţi, precum Moartea, Adevărul, Avariţia, Lenea, care nu corespund indivizilor reali, deci nu sunt verosimile, şi se fac trimiteri la marile exemple antice: Sofocle, Euripide, Seneca.

Influenţat şi el de gândirea Pleiadei, De la Taille afirmă în spirit renascentist: „Doresc ca tot acest nonsens trivial care strică

[1] Diferenţa de opinie între Sébillet şi du Bellay se produce totuşi prin aceea că, în timp ce primul considera drept modele pentru poezia franceză pe marii retorici, cel de-al doilea căuta, criticându-i pe predecesori, originalitatea în expresie tocmai pentru a ajunge în valoare artistică la măreţia anticilor. (Cf. Roger Fayole, *La critique littéraire*, lib. Armand Colin, 1964, pp. 15-16).

puritatea limbii noastre să fie exilat din Franţa şi ca noi să adoptăm şi să naturalizăm adevărata tragedie şi comedie..." E, în fond, o idee găsită şi la Sébillet şi care demonstrează influenţa comună suferită de cei doi teoreticieni francezi orientaţi spre respingerea pastişelor dramatice, servil imitate după piesele antice şi false prin neconcordanţă.

Dacă Renaşterea şi reprezentaţii ei francezi, precum cei despre care s-a vorbit, încearcă să impună normele scrisului antic în secolul al XVI-lea european, există şi voci care, împotrivindu-se acestei tendinţe, reprezintă totodată, prin poziţiile adoptate, şi începutul discuţiilor şi contestărilor ce aveau să urmeze privind dogmele impuse.

Astfel, unul dintre primii critici care se opune unităţilor este *Eterre Laudun d'Aigaliers* care, în 1598, într-o *Artă poetică*[1], scrie: „Dacă am fi siliţi să observăm că această lege nu strică (*n.n.*: este vorba despre unitatea de timp) am cădea într-una din cele mai mari absurdităţi, fiind obligaţi a introduce lucruri imposibile şi neverosimile", pentru că o singură zi nu poate nici să desăvârşească, nici să tranforme un caracter nobil şi eroic. Aceste manifestări, de negare sau apreciere a unor idei teoretice, reprezintă pentru scrisul Renaşterii şi primele manifestări critice şi estetice de valoare în aglomerarea de comentarii pure, traduceri din Aristotel sau Horaţiu, ori reluări, clasificări şi analize filologice care abundau în Evul Mediu şi în Renaştere.

*
* *

În Anglia, miracolele, moralităţile şi interludiile care le succed, se încarcă, mai mult decât în oricare alte culturi naţionale europene, cu elemente populare. Ele pătrund în teatrul religios mai ales atunci când acesta îşi începe procesul de laicizare, când limba latină clasică e înlocuită cu cea vulgară şi când îşi fac intrarea tot mai mult în teatrul ajuns acum în stradă personaje familiare şi comice. Acest tip de practică teatrală se prelungeşte în Anglia până la jumătatea secolului al XVI-lea, adică până în

[1] v. *European Theories of Drama*, Barret H. Clark, 1959, p. 137.

perioada premergătoare începuturilor dramaturgice ale lui Marlowe și Shakespeare.

În același timp, se formează o pleiadă de umaniști, compusă din tineri universitari intelectuali („university wits") nutriți cu lecturi din clasici, mai ales din cei latini, dintre care – în teatru – autorii de comedii Plaut și Terențiu vor reprezenta modelele demne de urmat.

În ceea ce privește tragedia, maestrul a fost Seneca. Înlocuind destinul din tragedia greacă clasică cu răzbunarea – mult mai plauzibilă în planul omenesc –, teatrul filosofului latin, cultivând în același timp atrocitățile și discursurile morale, era mai aproape de spiritele elisabetane.

Această etapă culturală a secolului al XVI-lea acompaniază formarea și consolidarea monarhiei absolute sub dinastia Tudorilor, rezultat al acordului temporar de forțe aristocratice și burgheze. Astfel, relațiile externe dintre statul centralizat-anglicanizat și celelalte puteri europene feudalo-catolice sunt ostile (Spania lui Filip al II-lea, stindard al catolicismului, va fi însă învinsă categoric de armatele engleze la 1588), dar în interior se creează premisele dezvoltării spirituale în lupta de opinii dintre principalele curente ideologice – umanismul și puritanismul. Și unul și celălalt au fost forme de manifestare ale spiritualității burgheze, dar în timp ce umanismul reprezintă ideologia progresistă, puritanismul își impune o morală religioasă rigidă și austeră, în care artele nu dețin un loc privilegiat.

Teoreticienii englezi, apărând poezia de atacuri puritane, o supun regulilor și modelelor antice, iar principiile în numele cărora o fac, derivă din cele ale erudiților Renașterii italiene și sunt riguros clasice în cerința de respectare a adevărului și a unității. Umaniștii ieșiți de la Cambridge sau Oxford descoperă funcția educativă a teatrului, căruia vor să-i confere prestigiul celui antic. Tot ei îl descoperă și îl traduc acum pe Aristotel.

John Harington, la 1591, scrie o *Apologie a poeziei*, iar în 1595 apare o lucrare similară a lui *Sidney*, scrisă probabil mai înainte, pe la 1580, și cunoscută de atunci pentru că circulase în manuscris. Lucrarea *Apărarea poeziei* – este un răspuns la *Școala abuzului*, de la 1579, a lui *Gosson*, autor al unui atac puritan al dramei și poeziei. Apologia lui Sidney e o glorificare a artei și a

puterii ei de înrâurire asupra spiritului şi comportamentului uman. Eseul lui Sir Philipp Sidney, prin care Aristotel devine influenţă în gândirea teatrală engleză, se bazează pe dramaturgia preelisabetană, pe moralităţile, farsele şi tragediile locale. Unităţile de timp şi de loc sunt „cele două componente necesare oricărei acţiuni". Apărând puritatea genurilor şi speciilor, în spirit clasic, Sidney scrie: „Există astăzi piese care nu sunt cu adevărat nici tragedii, nici comedii..., astfel aceste tragi-comedii nu stârnesc nici admiraţie, nici compătimire, şi nici haz adevărat", autorul nesesizând filonul popular dezvoltat în mod specific în teatrul englez. Observaţiile lui Sidney, cu referiri directe la practica dramaturgică a vremii, demonstrează o înţelegere a clasicilor, a lui Aristotel şi a comentatorilor săi italieni şi sunt justificate de materialul literar la care se refereau.

Mai puţin motivate par la o cercetare critică *Descoperirile despre oameni şi lucruri*, de la 1641, ale lui *Ben Jonson*, care se plasează net împotriva sensului dramaturgiei elisabetane. Ele sunt scrise sub influenţa evidentă a *Apărării* lui Sidney, ceea ce îl face pe Spingarn ca în introducerea la *Eseurile secolului al XVII-lea*[1] să citeze pasaje paralele din ambii, dar care nu îl împiedică pe acelaşi cercetător să-l numească pe Ben Jonson „primul englez cu temperament critic."[2]

Clasic, susţinător al doctrinelor aristotelice şi horaţiene, precum şi al imitaţiilor moderne ale acestora, Jonson nu face o apologie reprezentativă, ci un atac împotriva practicii literare curente, al cărei apogeu este creaţia shakespeariană. Împotriva romantismului contemporanilor săi, Ben Jonson îşi propune studiul realităţii şi al obiceiurilor vremii, demascând urâţenia morală în *Volpone* şi *Alchimistul*.

Descoperirile, la care se adaugă alte consideraţii despre teatru făcute anterior în *Conversaţii*, într-un *Prolog*, o *Prefaţă*, *Dedicaţia la Volpone sau Vulpea*, reprezintă textele teoretice principale al clasicistului Ben Jonson.

---

[1] Vezi ediţia îngrijită de Spingarn – *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, 1908.

[2] Vezi *Sursele „Descoperirilor" lui Jonson* în „Modern Philology", vol. II, 1905, citat de Barret Cark, p. 107.

În spirit riguros analitic și prin reluarea principiilor aristotelice sunt redefinite noțiunile: „fabulă" (deosebindu-se cea epică de cea dramatică), „întreg" (proporție compozițională), „limite extreme ale fabulei" (episoade, digresiuni, unitatea de timp), „caracterul unitar și întreg al unei fabule" etc.; toate acestea pentru un scop unic, comun atât tragediei, cât și comediei: pentru ca acestea să delecteze și să învețe, pentru „a-i informa pe oameni asupra celei mai bune rațiuni de viață" și pentru a „genera sentimente nobile". Funcția aristotelică și horațiană a teatrului (Ben Jonson a tradus *Arta poetică* a lui Horațiu) sunt unite și conciliate aici într-o sinteză mai completă: plăcerea și instruirea. „Natura umană" trebuie să fie singurul model al poetului, iar comedia – „imitarea vieții, oglinda moravurilor, imaginea adevărului".

Clasicismul lui Ben Jonson, de origine aristotelică prin filieră italiană erudită, influențat de Sidney, nu este un sistem critic reprezentativ și nu are decât o valoare documentară pentru epoca în care apare, și, paralel, una istorică, în cadrul dialecticii cristalizării gândirii teatrale engleze care avea să culmineze spre sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea și să angajeze într-o dispută teoretică pe neoclasiciști și pe adversarii lor.

Fără să-și lase gândurile despre natura, rolul și rostul teatrului în scrieri teoretice, cel mai mare și reprezentativ spirit al teatrului Renașterii engleze, el însuși actor – ca și Ben Jonson de altfel – *William Shakespeare* a notat în *Hamlet* (actul III, sc. 2) prețioase indicații pentru actorii de la teatrul „Globe".

Se știe că înmulțirea trupelor în Anglia și stilul diferit de joc sau de genuri dramatice ale fiecăreia a dat naștere la o rivalitate artistică din care învingător avea să iasă teatrul.[1]

Este evident că Shakespeare îi consideră pe actori – artiști, de vreme ce sfaturile pentru ei sunt asemănătoare celor ce se puteau

[1] Până la 2 septembrie 1642, când printr-o ordonanță sunt închise toate teatrele, mișcarea dramatică vitală populară engleză „născută din imensul festival medieval, degajată de servituțile rituale, este prelungirea laică a acestuia, îmbogățită de aporturile devenirii istorice, la care acest popor are o contribuție creatoare..." (Cf. Henri Fluchere: *Histoire des spectacles*, p. 727). Această observație e o dovadă în plus că Renașterea nu a reprezentat o ruptură față de Evul Mediu, ci o continuare dialectică...

da oricărui creator. Şi, mai mult încă, principiile sale despre joc sunt expuse ca într-o artă poetică clasică a interpretării.[1]

*
* *

Literatura dramatică a Renaşterii spaniole a fost una dintre marile forme de expresie barocă, caracterizată, în primul rând, prin amestecul genurilor. Denumirea de „comedias" cuprinde toate speciile teatrale, în afara celor populare (farsele) şi a autosacramentalelor.

Întreaga literatură a „Marelui Secol" (sfârşitul secolului al XVI-lea – începutul secolului al XVII-lea) a fost mult mai independentă de orice influenţă externă decât literatura celorlalte ţări într-o perioadă similară. Piesele lui Lope de Vega, Tirso de Molina şi Calderon de la Barca sunt asemuite capodoperelor lui Corneille şi Racine, dar par, mai curând, a fi texte elisabetane, tocmai prin necizelare. Stând sub semnul non-clasicismului, teatrul „Secolului de aur" îşi dezvoltă paralel şi teoria de susţinere a libertăţii sale, a caracterului specific popular şi a romantismului său.

După înfrângerea Invicibilei Armada a lui Filip al II-lea, la 1588, alături de „grandezza" Spaniei înfometate apare şi mişcarea vitală, populară, cea care făcuse, de fapt, gloria naţiunii şi care se manifestă acum, în perioada Contra-Reformei şi Renaşterii, ca spiritualitate în artă şi în dramaturgie, în special.[2]

Adevărata teorie teatrală spaniolă nu începe, însă, înainte de primul deceniu al secolului al XVII-lea. Ea este scrisă de dramaturgii înşişi şi este o justificare a teatrului lor liber şi popular, împotriva îngrădirilor clasice: a schemelor fixe de construcţie, a unităţilor, a purităţii genurilor şi speciilor care contravin reprezentării artistice a vieţii reale.

---

[1] „...in very torrent, tempest, and as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget e temperance..."; „be not to tame neither, but let your own discretion be your tutor"; „suit the action to the word, the word to the action... that you o'erstep not the modesty of nature..." (v. ed. Brugess Bowes, Ltd., pp. 119-120).

[2] Cf. Tudor Vianu, *Cervantes*, în „Studii de literatură universală şi comparată". Ed. a II-a, Editura Academiei, pp. 100-101.

Nemotivat estetic și literar, dar motivabil prin rivalitate literară, *Miguel Cervantes* este primul în Spania secolului al XVII-lea care deschide, la 1605, în partea I, capitolul 48 din *Don Quijote*, disputa teoretică în problema regulilor teatrului, plasându-se pe poziția unui clasicism ferm. Pare aproape paradoxală această atitudine, în care unul dintre cei mai iluștri reprezentanți ai marii arte se plasează în contra tipului de literatură al cărui genial exponent este. Fragmentul despre dramă e o paralelă și o influență neasimilată critic a observațiilor lui Sidney asupra dramei engleze preelisabetane, evidentă, mai ales, în episodul în care este vorba despre absurditatea violării unității de timp. Actul clasicist al lui Cervantes se manifestă împotriva lui Lope de Vega și a stilului său liber, popular, care ar face astfel concesii gustului îndoielnic al publicului.

Lope de Vega, și împreună cu el toți partizanii săi la întreaga mișcare de apărare a marii dramaturgii spaniole care își câștigase deja cauza, publică numeroase justificări ale metodelor dramatice folosite. În afara prefețelor, dedicațiilor și versurilor, Lope publică, la 1609, *Arta nouă de a scrie comedii în această vreme*, care este un crez, o apărare a dramei romantice neclasice a timpului său și, totodată, un răspuns dat lui Cervantes și atacurilor sale.

A scrie după reguli, „artistic", înseamnă a perpetua anacronic o modalitate de expresie înțepenită, depășită, care nu mai e conformă cu gustul care a evoluat. Cu argumente de bun-simț, Lope de Vega preia din Aristotel importanța acordată de acesta unității de acțiune, singura unitate necesară și logică, pentru că ea presupune o bună compoziție a dramei; de asemenea, reține din *Poetică* „răsturnarea" de situații din ultimul act, precum și verosimilitatea. Recomandă împărțirea materialului în „trei acte de timp", și nu în cinci, ca în tragedia clasică, scrierea în proză, introducerea de „intermedii de dans între acte" pentru îmbogățirea plasticii spectacolului și amestecul genurilor: „tragedia cu comedia și Terențiu cu Seneca", pentru că „această variație produce o mare plăcere, iar natura ne este un bun exemplu, căci tocmai prin această variație ea este frumoasă".

Argumentat și susținut teoretic, teatrul lui Lope de Vega deschide în dramaturgie era modernă, iar „arta nouă" nu este atât

o justificare a unei arte personale, cât a unei epoci[1] și, astfel, așa cum spune Tirso de Molina, „este nimerit să-l considerăm (pe Lope) reformator al noii drame și să-l onorăm pentru asta".

Reflectare a spiritului timpului și mai puțin o apărare a formei, *Livezile din Toledo* din 1624, scrise de *Tirso de Molina*, sunt un dialog de tip socratic în care un interlocutor îl atacă pe Lope de Vega pentru teatrul său liber, în timp ce altul – Tirso însuși – îl apără. Împotriva regulilor, care nu fac decât să dea pieselor un caracter cât mai forțat și, deci, neverosimil, Tirso are conștiința istoriei și a transformărilor pe care ea le săvârșește, a evoluției gustului și a cerințelor artei în funcție de epocă, observând că „piesele spaniole moderne comparabile cu acelea ale antichității marchează un pas distinct înainte". Pentru ca acțiunea să fie compozițional perfectă și, astfel, să fie salvată unitatea și coerența ei – singurul principiu valabil în artă, „dramaturgului îi revine sarcina de a înfățișa întâmplările într-un mod cât mai apropiat de realitate".[2] Maeștrii trebuie veneraţi, dar trebuie și corectați acolo unde câștigurile civilizației și culturii o cer. Argumentele apologetice ale lui Tirso țin de o estetică generală și sunt și azi conforme ideilor noastre despre artă și dialectica ei.

Și *Calderon de la Barca*, personalitate dominantă a secolului al XVII-lea teatral spaniol, a scris despre dramă o *Apărare a teatrului* care, însă, nu a fost publicată.

O dată cu declinul dramei se produce și un declin corespunzător al teoriei dramatice. Dar, cuprinzând o perioadă scurtă, semnificațiile și specificul artei și literaturii spaniole din perioada Renașterii și Contra-Reformei sunt hotărâtoare pentru întreaga cultură modernă europeană, pentru spiritul viu și liber care guvernează orice formă de creație artistică valoroasă.

---

[1] Spre sfârșitul secolului al XVII-lea, la 1691, G.V. Gravina în *Discorso sull'Endimione* (citat de B. Croce în *Estetică*, p. 499) acuză gândirea clasicistă de o pură ambiție terminologică care frânează dezvoltarea creației, iar pe teoreticieni îi numește „jurisconsulți": „ele (preceptele) nu vor putea să cuprindă niciodată toate genurile diferite pe care mișcarea variată și continuă a spiritului omenesc le poate produce din nou".

[2] Această observație intuitiv formulată de Tirso de Molina va fi în secolul al XVIII-lea, mai ales la raționaliștii germani, unul dintre elementele teoretice fundamentale de estetică. (V. Kuhn și Gilbert – *Istoria esteticii*, pp. 261-286.)

CLASICISMUL

Aproape toate ideile estetice atribuite clasicismului european al secolului al XVII-lea au fost puse în circulaţie de Renaştere prin traducătorii, compilatorii şi comentatorii *Poeticei* lui Aristotel. Ceea ce lipseşte gândirii teoretice a Renaşterii este doar insuficientul grad de abstractizare a ideilor estetice. Elaborarea lor se face cu elemente intuitive. În perioada imediat următoare, în post-Renaştere, ca o reacţie, are loc un reflux, o retragere din faţa normelor impuse.

Analizele şi teoriile estetice folosesc tot mai mult idei ca „stare sufletească", „fantezie", „gustul publicului" etc., subiectivismul şi iraţionalitatea manifestându-se aproape polemic faţă de obiectivismul raţionalist renascentist. Se lasă astfel loc miniaturismului, manierismului şi barocului. Deosebirea netă dintre manierism şi baroc e riscantă chiar şi ca ipoteză de lucru, limitele lor fiind fragile şi, adeseori, suprapunându-se. Dar, oricum, manierismul – în înţeles istoric şi nu estetic[1] – cu formele sale specifice locale: concettismul, marinismul, gongorismul, eufuismul, preţiozitatea, cultivând până la exces toate posibilităţile de asociere şi expresie lexicală, paradoxul şi bizareria, pentru uimirea artistică, cunoaşte în baroc un stil de reală valoare, pentru că barocul stabileşte o relaţie mai perfectă între elementele formale şi conţinutul afectiv pe care acestea îl exprimă, şi care se realizează în conţinutul metaforic. Pentru că ornamentaţia barocă plastică, arhitectonică sau literară se sprijină pe emotivitate, pe mişcare, pe evanescenţă şi traduce astfel ideea caracterului tranzitoriu al existenţei.

De grija exagerată pentru expresie vor profita clasicii secolului al XVII-lea care vor vehicula o limbă purificată, aleasă, intelectualizată şi abstractizată. Deci, procesul formării gândirii clasice îşi are premisele teoretice în Renaştere, iar instrumentul care avea s-o exprime este pregătit de manierism şi baroc. Aproape toate ideile estetice puse de Renaştere în circulaţie se raţionalizează (filosofic), se abstractizează (estetic), se regularizează (metodic), în clasicism.

---

[1] În sens istoric, manierismul este curentul cu care sfârşeşte Renaşterea. În sens estetic, manierismul este o formă de sclerozare, de perpetuare a elementelor formale în defavoarea unui conţinut care nu mai are suport în realitate.

În secolul al XVII-lea monarhia se echilibrează politic, se absolutizează, burghezia se organizează economic, amândouă se bazează pe centralizarea vieții statului.[1] Cel mai dificil de raționalizat pare – atunci când în gândire se fundamentează spiritul critic și raționalist – actul creației și receptarea lui.

Pentru filosofii secolului al XVII-lea, singura realitate e materia și mișcarea ei ordonată. Legile lor marchează și funcționarea automată a mecanismului spiritual și, astfel, și imaginația e inclusă în sfera intelectului. La Bacon, de exemplu, arta se plasează în această sferă pentru că exprimă într-un mod plăcut adevăruri raționale. Pentru Descartes, conform idealului său matematic, imaginația e o formă de mișcare dezordonată a spiritului care are valoare numai atunci când e controlată. Iar pentru Hobbes, realitatea fiind doar materia în mișcare, și în afara ei neexistând altceva, urmează limpede că și spiritul e de aceeași natură.

Psihicul e și el supus, deci, ordinii și coerenței, iar plasarea lui în cadrul funcțiilor organice îl salvează de obscuritate.

În ceea ce privește „emoția", ea va fi explicată de Leibniz ca o stare confuză care, mijlocită de „gust", ține de intelect. Dar gustul poate fi format după marile modele artistice deja verificate, adică după operele anticilor. La rândul lor, acestea, se înțelege că au fost apreciate rațional, aici punându-se în discuție, de fapt, principiul renascentist al autorității. Descartes în *Discurs asupra metodei* pune chiar bazele „metodei" critice în descoperirea valorii și a adevărului. „Mimesis"-ul nu va mai însemna o imitare supusă a modelelor clasice, ci o imitare selectivă. Iar în ceea ce privește cea de-a doua accepțiune a sa, cea aristotelică, „mimesis" va fi nu

[1] Formele cele mai viguroase ale clasicismului secolului al XVII-lea se manifestă în Franța, și relația dintre acesta și centralizarea politică a statului nu este, evident, întâmplătoare, dar nici nu trebuie absolutizată, fenomenul fiind mai complex și cu motivații de naturi diverse, dintre care cea estetică este fundamentală. În Anglia, clasicismul se va sprijini și el pe o monarhie absolută, momentul clasic corespunzând aici perioadei de Restaurare a Stuarților (1660-1688). În Germania, fărâmițată după războiul de 30 de ani (1618-1648), barocul se prelungește, iar clasicismul e mai curând o influență franceză decât o stare estetică corespunzătoare. În Italia, neunificată, apariția sa e atacată de la primele manifestări teoretice, iar în Rusia, el apare prin influență franceză, dar într-o perioadă absolutistă care determină, evident, și centralizarea vieții spirituale.

copierea mecanică a realității ci, dincolo de multitudinea fenomenelor individuale, descoperirea esențelor, a cauzelor interne, a conexiunilor, a tipurilor care justifică, de fapt, lucrurile în cadrul naturii și care trimit la „verosimilitatea" Stagiritului, la acel „lucru așa cum ar trebui să fie".

Este evident că filosoful care oferea toate datele fundamentale necesare unei filosofii și unei estetici clasice era Aristotel, și, alături de el, Democrit.

Pentru ca fantezia, imaginația artistică să fie ordonată, critica a înarmat-o cu reguli.[1] În plus – în planul imediat următor, al receptării –, a plăcea însemna a plăcea conform regulilor, dintre care prima regulă era aceea a finalității morale, acesta fiind și aspectul etic al esteticii clasice. „Legați întotdeauna utilul de frumos" va scrie la 1674, Boileau în *Arta poetică*. De altfel, „plăcerea" și „frumosul" vor fi explicate tot prin Aristotel. Descartes consideră astfel că relația dintre cei doi termeni constă în proporționalitate. Plăcerea „necesită o anumită proporție între obiect și simț", între stimul și receptor.[2]

Deci, stabilind reguli ordonatoare ale creației, se va acorda prioritate în cadrul relației horațiene „ars" – „artifex" celui din urmă termen, care poate asigura succesul operei.[3]

În tot secolul al XVII-lea, curentul general e în favoarea regularității, organizării, normării, esențializării și universalizării în gândire și artă. În consecință, vocile care se vor ridica împotriva „normelor" vor fi contra spiritului dominant și, în concluzie, copleșite de acesta. Influența în estetică a cartezianismului se va prelungi și în secolul al XVIII-lea, dar reacția firească a acestui secol va fi împotriva schematismului și dogmatismului exagerat. Menținând ca un câștig cultural și filosofic ponderea rațională,

---

[1] Alexander Pope va scrie că regulile poeziei sunt „natura sistematizată" (V. *An Essay on Criticism*, în *Poetical works*, London, 1827, I, p. 89).

[2] Cf. Descartes: *Compendium Musicae*, ed. Adam și Tannery, 1902, vol. X, p. 92 (citat de Kuhn și Gilbert în *Istoria esteticii*, p. 183).

[3] În prefața la *La Pucelle* Chapelaine va scrie: „În tratarea subiectului meu mi-a folosit doar cunoașterea destul de acceptabilă a meșteșugului necesar..., pentru a arăta, prin exemplul meu, prietenilor, că o teorie o poți pune în practică cu sorți de izbândă, fără a avea un spirit prea elevat" (citat de F. Brunetière în „Evolutia criticii...", Ed. Enciclopedică, 1972, p. 94).

Iluminismul va reabilita funcţia şi rolul fanteziei, al interiorităţii, al particularului, al inspiraţiei.

*
* *

Clasicismul stabileşte regulile creaţiei şi regulile gustului. *Arta poetică* (1674) a lui *Boileau* e o consecinţă teoretică, logică, a descoperirilor umaniştilor Renaşterii şi a procesului estetic francez continuator şi sistematizator.

Imitarea esenţializată a naturii, imitarea modelelor antice, verosimilitatea sunt desideratele estetice comune tuturor teoreticienilor artei în secolul al XVII-lea. De la afirmarea lor, poeticele clasice ajung, însă, cel mai adesea, la dogmatizare, la impunerea de precepte riguroase în arta scrisului. Aceasta se traduce cel mai ferm în arta scrisului dramatic prin regula celor trei unităţi şi prin neamestecul genurilor şi speciilor.

Pe de altă parte, însă, regulile limitative determină profunzimea ideilor, iar, în teatru, regula unităţilor permite realizarea unui mare desiderat al clasicismului: analiza psihologică.

Tragi-comedia *Cidul* scrisă la 1636, declanşează atacurile faţă de puritatea genului. Celebra controversă a *Cidului* îi pune faţă în faţă pe atacatori şi apărători, de unde ies învinşi ultimii şi autorul însuşi. De o parte: *Georges de Scudéry* cu denigratoarele *Observaţii asupra Cidului* din 1637 urmate de *Discursul asupra tragediei* (1639) a lui *Sarasin* şi de *Poetica* de la 1640 a lui *La Mesnardière*, de altă parte apărările lui *Faret, Mairet*, şi *Corneille* în *Apărarea Cidului*, „Epistolă familială către domnul Corneille asupra tragi-comediei Cidului", apoi prefeţele, *Avertismentele*, *Scrisoarea apologetică*, chiar ale autorului, îşi vor găsi expresia teoretică cea mai adecvată, dar supusă definitiv spiritului epocii, abia la ediţia din 1660 a operelor sale prin *Discursuri* şi *Examinări*. Disputa se încheie atunci când Scudéry propune ca discuţiile să fie supuse Academiei recent întemeiate. Academia, prin Richelieu, i-a încredinţat lui *Jean Chapelain*, literat, mai întâi prieten şi sfătuitor al preţioşilor, redactarea unui răspuns oficial la controversă. Acest răspuns a devenit *Sentimentele Academiei franceze faţă de tragi-comedia «Cidul»*, în 1638, la care se vor

adăuga *Douăzeci şi şase de scrisori* şi *Rezumatul unei poetici dramatice* (publicat postum) scrise de acelaşi Chapelain. Acesta, în ciuda ridicolului de care se acoperă prin faimoasa sa *La Pucelle*, la care a lucrat 25 de ani şi care a fost cel mai viguros atacată de Boileau, a pregătit chiar drumul acestuia din urmă şi e considerat a fi întemeietorul criticii dogmatice în literatură.

Pe lângă acuzaţia de impuritate estetică a genurilor, piesa lui Corneille era atacată şi pentru lipsa de valoare a subiectului, violarea regulilor şi a unităţilor, pentru calitatea îndoielnică a versurilor etc. Prin *Cidul*, se dădea de fapt o bătălie hotărâtoare, aplicată la teatru, în favoarea impunerii normelor, a unităţilor, a purităţii speciilor în spirit raţionalist. Ceea ce se formează şi se defineşte prin opera lui Corneille, va deveni un bun câştigat în spiritul căruia va scrie *Jean Racine*. Psihologizarea profundă şi filosofică a teatrului său este, poate, şi o consecinţă a conformării geniale a acestuia la regula celor trei unităţi. „Limitând extensiunea în spaţiu şi în timp a acţiunii, tragedia clasică îl obligă pe poet la sondajul în adâncime: ceea ce se pierde în planul orizontalităţii, se câştigă în cel al verticalităţii. În această transformare a amplorii în profunzime trebuie văzută justificarea istorică – dar deloc logică – a regulii celor trei unităţi."[1] Racine, ca teoretician clasic inspirat de Aristotel şi Horaţiu, şi-a consemnat ideile despre teatru în numeroase prefeţe la piesele sale, în favoarea ordinii, raţiunii, regularităţii şi claritătii în scris.

Există şi teoreticieni a căror imparţialitate în disputele clasiciste a permis răgazul pentru impulsionarea teoretică a unor probleme nelegate direct de dezbaterile polemice, dar, oricum, în spiritul epocii. Eseurile lui *Saint-Evremond*, scrise între 1666-1677, pot fi considerate obiective şi reprezentative pentru începuturile moderne ale speciei literare amintite. Sunt aici analize la Corneille şi Racine, precum şi observaţii asupra vechiului teatru francez, italian şi englez, cu fine disocieri critice între caracterele specifice fiecărei literaturi naţionale.

François Hédelin – Abbé d'Aubignac cu a sa *Practică a teatrului* de la 1657, a dat teoriei dramatice franceze primul manual de îndrumări practice, o lucrare de critică teatrală, şi nu

[1] Matei Călinescu: *Clasicismul european*, Ed. Enciclopedică, 1971, p. 89

una general-teoretică. Este important că d'Aubignac, printre primii teoreticieni, după Aristotel, a subliniat importanța și obligativitatea reprezentării unei piese de teatru, a spectacolului. Numai din această perspectivă unitățile îi apar criticului necesare, în scopul verosimilității scenice.

În favoarea libertății în scris, protestând deci împotriva rigidității regulilor, au apărut intervențiile teoretice ale lui *François Ogier* (Prefața la *Tyrul și Sidonul* al lui Schélandre, 1628), *Durval* (Prefața la *Agarite*, 1636), sau *Molière* (*Critica Școlii Nevestelor*, *Improvizația de la Versailles*, 1663, Prefața la *Tartuffe*, 1669). Acesta din urmă, părintele marii comedii clasice, nu încearcă să-și justifice nesupunerea la reguli și declară foarte precis că singura lege a teatrului este aceea de „a plăcea". „A plăcea" publicului și nu câtorva eruditi care erau capabili să verifice respectarea regulilor. Acesta e democratismul teatrului lui Molière.[1] Autor clasic, el reprezintă impunerea în arta secolului al XVII-lea a spiritului modern și realismului. De aceea, lui Molière comedia i s-a părut un gen literar mai apt să exprime viața adevărată decât o făcea tragedia. „Când zugrăvești oameni, nu eroi, trebuie să-i zugrăvești după natură"[2] – aceasta e lecția teatrului clasic pe care a respectat-o și a transmis-o dramaturgul. Aceeași descoperire a naturii o recomandă în interpretarea actorilor trupei sale în *Improvizația de la Versailles*.

Fără a reduce cu nimic meritul lui *Boileau*,[3] ci, din contră, considerându-l ca reprezentând confirmarea spiritului raționalist în estetică, trebuie observat că *Arta poetică* este desăvârșirea dialectică a tuturor descoperirilor teoretice ale Renașterii și clasicismului în cea mai aleasă și lapidară expresie.

---

[1] În *Evoluția criticii*... F. Brunetière scrie: „...O dată cu Pascal, Molière și Boileau spiritul burghez devine conștient de forța sa, se opune spiritului aristocratic al saloanelor și budoarelor... În curând nu se va mai teme să atace atât pe revoltați cât și pe marchizi în satire și comedii" (p. 107).

[2] V. *Critica Școlii Nevestelor*, sc. 7 (în: Molière – *Opere*, vol. II, ESPLA, 1955, p. 145).

[3] În acest sens e de menționat afirmația lui Roger Fayolle după care: „Lui (Boileau) îi revine meritul de a fi interpretat lecția criticilor care l-au precedat fără însă să adauge nimic esențial la învățătura unui Chapelain sau d'Aubignac, dar adaptând-o pe aceasta noului ideal de honnête-homme" (V. *La Critique*, Ed. A. Colin, 1964, p. 36).

Susținut de prestigiul lui La Fontaine, Molière, Bossuet sau Pascal,[1] sau, mai exact, alături de aceștia, reprezentanți ai spiritului burghez progresist și raționalist în gândire și artă, Boileau fundamentează în poetica sa – pe premise aristotelice – „imitarea naturii", din care decurg, apoi, toate normele proprii esteticii clasice. E vorba de imitarea unei naturi esențiale, raționale și logice, și nu a uneia întâmplătoare, accidentale, care nu numai că nu ar confirma-o în semnificația ei, dar ar și trăda-o. De aici, observă F. Brunetiere,[2] decurge regula celor trei unități, ca și condamnarea burlescului, a prețiozității, a miraculosului creștin în favoarea celui păgân din mitologia greco-latină, criticul francez sesizând aici filonul jansenist al gândirii lui Boileau.

Din principiul imitării naturii esențiale se ajunge la cel de-al doilea principiu – cel al imitării anticilor, care s-au dovedit rezistenți esteticește în timp tocmai prin respectarea în scrisul lor a primului desiderat, a „mimesis"-ului – ca reproducere artistică a elementelor durabile, arhetipale ale realității. Pe de altă parte, de la antici trebuie învățat mecanismul prin care se poate descoperi și cunoaște natura fundamentală.

Din această regulă supremă decurge și cea a verosimilității ca imitare a unor acțiuni, caractere sau sentimente în limitele plauzibile ale rațiunii, făcându-se deosebirea între verosimil și adevăr pentru că „se-ntâmplă și-adevărul să fie necrezut".[3]

În ceea ce privește regula celor trei unități ea este proprie numai teatrului dintre toate „genurile mari".[4] Acestora le e comună numai unitatea de acțiune, cea de timp și cea de loc fiind,

---

[1] În ciuda raționalismului, a spiritului său matematic, gândirea lui Blaise Pascal – de formație jansenistă (v. Lucien Goldman – *Le Dieu caché* ed. Gallimard, NRF, 1955) – respingând pasiunile ca distrugătoare ale măreției omului care are conștiința păcatului originar, consideră în *Cugetările* sale scrise între 1657-1658 că teatrul naște și hrănește patimi în sufletul omului, care imită astfel ceea ce vede, îndepărtându-se tot mai mult de morala creștină.

[2] *Op. cit.*, pp. 109-122.

[3] Boileau – *Arta poetică*, ESPLA, 1957, cântul III, p. 55, trad. I. Marinescu.

[4] „Dar noi ce ne supunem la legea rațiunii,
Vrem arta să îndrepte și mersul acțiunii;
Un loc, o zi anume și-un singur fapt deplin
Vor ține pân'la urmă tot teatrul arhiplin" (*op. cit.*, p. 54).

mai curând, o consecință a întinderii limitate de cerințele inteligibilității textului în spectacol și de condițiile reprezentației.

Se intră astfel într-o contradicție flagrantă a acestei extreme verosimilități cu convenționalitatea unanim acceptată a spectacolului de teatru. În mod mai firesc, această triplă regulă ar fi trebuit să fie urmare a adâncirii psihologizării specifice gândirii și teatrului clasic, și nu aceasta din urmă să fie o consecință a impunerii unităților de timp și loc, așa cum, cel mai evident, s-a petrecut cu tragediile lui Racine.

O altă aplicare a raționalismului și a „metodei" în artă este teoria genurilor, a purității lor. Pe de o parte este vorba de o raționalizare estetică a unor date teoretice specifice care pot fi incluse în aceeași categorie, în aceeași sferă de semnificații estetice, ca tragedia sau comedia pură. Pe de altă parte, ca o consecință logică a celei dintâi, se produce în cadrul creatorilor o fixare a fiecăruia – în funcție de pornirile naturale – la un anumit gen. Această „specializare", acest „specialism clasic",[1] împreună cu imitarea anticilor, vor fi aspectele estetice cel mai violent atacate la Boileau, de secolul al XVIII-lea iluminist, și în cele din urmă de cel romantic.

Arta poetică se încheie cu formularea unor obligații și datorii de respectat de orice poet ca artist și ca om, ca „honnête-homme". De fapt, acestei categorii de „honnête-gens" i-a fost foarte utilă scrierea lui Boileau. E interesant de observat asemănarea de fond dintre *Arta poetică* și *Reflecțiile asupra Poeticei lui Aristotel* ale lui *Rapin*, apărute tot în 1674, datorită faptului că Boileau și Rapin făceau parte din cercul lui Guillaume de Lamoignon, o persoană oficială, primul președinte al Parlamentului francez, în saloanele căruia aveau loc întâlniri și discuții la zi între partizanii anticilor și docți.

Deci, forma definitivă și desăvârșită a ideilor clasice cuprinse în cele patru cânturi ale *Artei poetice* a lui Boileau sunt, mai întâi, o consecință teoretică în procesul de formare a curentului și, în același timp, ele cuprind o gândire estetică originală prin înțelegerea pe care autorul o acordă fenomenului literar, deschizând astfel calea realismului în artă, și argumentând, în fond, un teatru al adevărurilor esențiale.

---

[1] V. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 90.

*

* *

În Anglia, restaurarea Stuarților la 1660 aduce, o dată cu impunerea regimului absolutist, restabilirea catolicismului, în contra puritanismului, dar și cultivarea unei arte clasice. Întorși din exilul francez, nobilii și partizanii Stuarților aduc în Anglia gustul pentru tragedia franceză, conformă regulilor. Clasicismul englez rațional și echilibrat a urmărit, însă, mai mult o perfecțiune a formelor. Clasicismul englez e mai liber, mai deschis decât cel francez. Și, poate, și aceasta e una dintre cauzele care îi determină o prelungire și o rezistență sporită. El se suprapune iluminismului și devine sentimentalist, cuprinzând aproape tot secolul al XVIII-lea. Gândirea filosofică engleză din această perioadă stă sub semnul celei a lui John Locke, o gândire intelectualistă, după care cunoașterea este reflecție asupra simțurilor și reprezintă, în același timp, corespondentul raționalismului francez dezvoltat, însă nu pe baza unui adevăr rațional, ci pe cea senzualsită a unui eveniment real.

În plus, însuși Carol al II-lea era o personalitate de tip renascentist, preocupat de științe, colecționar de opere de artă, amator de muzică, și astfel, și prin el, se impune la curtea Angliei interesul pentru studiile clasice. Deci, pe lângă detectarea unor elemente de continuitate locală, influența franceză clasică, susținută de un regim absolutist, se manifestă în special în sfera gândirii critice și teoretice, Boileau fiind în acest sens o autoritate recunoscută. Dar teoria și critica engleză se dezvoltă într-un mod specific spre ironie și satiră, mai ales atunci când puritanismul exagerat degenerează în ipocrizie.

Gloria dramei elisabetane trebuia reînviată pe baza principiilor raționalist-ordonatoare ale clasicismului francez. Astfel, *John Dryden* compune cea mai reprezentativă tragedie clasică engleză, *Totul pentru dragoste* (1678), de fapt o rescriere conformă regulilor, a piesei lui Shakespeare *Antoniu și Cleopatra*. Dryden este teoreticianul reprezentativ al clasicismului englez, care prin *Eseul despre poezia dramatică* (1668) face elogiul lui Shakespeare și al regulilor deopotrivă, sub influența *Discursu-*

rilor şi *Examinărilor* lui Corneille. În *Apologie pentru poezia eroică* se regăsesc idei estetice din Boileau.

În afară de John Dryden, o altă personalitate domină prin influenţă spiritualitatea engleză în perioada Restauraţiei. Este *John Milton*, apărător al puritanilor, creatorul în literatură al unui stil măreţ şi pur, de o corectitudine absolută în sonete şi versul alb, autorul prefeţei la *Samson*, intitulată „Despre acea specie de poem dramatic care este numită tragedie" (1671) – o apărare a literaturii dramatice, bazată nu pe modelele franceze, ci pe cele greceşti şi pe ideile Renaşterii italiene.

Thomas Rymer, un neoclasic perfect, este, mai întâi, prefaţatorul şi traducătorul *Reflecţiilor asupra Poeticei lui Aristotel* ale lui Rapin, prefaţă în care sunt atacaţi elisabetanii şi toţi cei ce se abat de la respectarea regulilor, iar mai târziu, în 1693, publică *Scurtă privire asupra tragediei* care cuprinde un atac la *Othello* al lui Shakespeare, poziţie care îi creează o proastă reputaţie în epocă. Împotriva curentului clasic se ridică, şi în Anglia, unele glasuri, dar polemicile nu sunt aici atât de viguroase ca în Franţa, pentru că şi clasicismul englez este mai generos, dovadă faptul că Shakespeare este admirat şi luat drept model. În plus, categoriile sociale medii au aceeaşi aspiraţie spre morală şi raţionalitate ca şi spiritele erudite. Irlandezul *George Farquhar* scrie un eseu anticlasic, *Discurs despre comedie*, în 1702, îndreptat împotriva unităţilor, o apărare a dramei, un elogiu al comediei engleze, Farquhar fiind el însuşi autor dramatic, precursor al lui Goldsmith şi Sheridan.

William Congreve, şi el autor de comedii, în prefeţele şi în dedicaţiile la piesele sale, precum şi într-un eseu intitulat *Despre temperament în comedie* (1696), reluând o preocupare a Renaşterii engleze privitoare la teoria umorilor şi folosind metoda comparată, detectează specificul temperamentului compatrioţilor săi; în măsura în care o dispoziţie comună naturală devine o dominantă de caracter şi comportament care degenerează în tic, ea este sursă de comic.

În 1772, *Oliver Goldsmith* scrie un *Eseu asupra teatrului*, prin care urmăreşte să dea o lovitură categorică comediei sentimentale şi galante, în favoara comediei de caracter.

Clasicismul se prelungeşte în Anglia şi în secolul al XVIII-lea prin influenţa personalităţii critice a lui *Alexander Pope* şi a *Eseului despre critică* de la 1711. Astfel, *Samuel Johnson*, un demn discipol al lui Pope, aplică teoria literară a maestrului său la teatru, dând în articolele din culegerea intitulată *Hoinarul* (1751) şi în *Prefaţa* (1768) la o plănuită ediţie a lui Shakespeare, reguli de moralizare prin teatru, ortodoxia sa clasicistă făcând concesii, totuşi, unităţilor şi amestecului genurilor, dar neadmiţând nici o abatere de la principiul raţionalist al imitării naturii.[1]

Imaginea clasicismului englez n-ar fi completă dacă s-ar omite din discuţie importanta publicaţie „*Spectatorul*" apărută între 1711-1714, scoasă de *Joseph Addison* şi *Richard Steele*, revistă ce se adresa publicului clasic insular care nu era, ca în Franţa, nobilimea, ci burghezia, clasă în ascensiune. Revista conturează în paginile sale chipul a ceea ce se voia perfectul „gentleman", corespondentul lui „honnête-homme", susţinând în spirit clasic principii morale şi de comportament burgheze.

După modelul acestei publicaţii Marivaux va scoate în Franţa, la 1722, *Spectatorul francez*, iar Gasparo Gozzi, în Italia, „*Observatorul*", între anii 1761-1762.

În articolele revistei se găseşte dezvoltarea ulterioară a clasicismului englez care, în plin secol al luminilor, îşi capătă specificitatea sa deplină, şi, totodată, desprinderea de modelul francez, orientându-se spre idealurile burgheze şi naţionale.

*
* *

În Germania, clasicismul a fost întârziat şi limitat de întinderea atotcuprinzătoare a barocului, iar formele teoretice pe care

[1] Johnson îl urmează şi în acest sens pe Pope care recomandase poeţilor:
„Urmaţi natura-ntâi şi-al ei model
Vă-nchege judecata drept, la fel.
Natura fără greş, lucind divină
E-universala, veşnica lumină."
(versurile 68-72, din *Essay on Criticism*, I, traduse de Sorin Mărculescu în *Istoria esteticii* de Kuhn şi Gilbert, p. 205).

le-a cunoscut sunt datorate lui *Johann Christoph Gottsched* şi *Poeticei critice* pe care a scris-o la 1730.[1]

Autorul, pătruns de raţionalismul wolfian, se îndreaptă spre modelele franceze pentru a crea în Germania o literatură naţională demnă de acest nume şi pretinde, în acest scop, echivalente germane ale tragediilor franceze conforme regulilor. Deosebirea specific locală şi istorică faţă de Franţa şi chiar de Anglia nu e sesizată de Gottsched. În Germania, cu toate că burghezia fusese decimată de războiul de 30 de ani, se redresează spiritualiceşte, chiar dacă nu se emancipează încă politic, şi ia conştiinţă de propria ei demnitate. Forma de teatru care o reprezintă nu va fi, deci, tragedia clasică, ci drama burgheză. Or, publicul care se distra, gândea şi trăia în manieră franceză era numai clasa conducătoare, o minoritate cultivată de clasicismul epocii rococo prin micile „nouvelles à la main" furnizate din Franţa de Grimm, sau prin influenţa directă pe care o avea Voltaire în Germania. În plan teoretic, acţiunea clasicistă a lui Gottsched e importantă mai mult pentru reacţia pe care avea s-o declanşeze prin Lessing, aceea de respingere a modelelor franceze, de reinterpretare a lui Aristotel şi de apologie a lui Shakespeare.

*
* *

Şi în Italia, clasicismul se manifestă, în primul rând, ca influenţă franceză. Se scriu piese după modelul teoretic al lui Boileau, dar există şi proteste vehemente împotriva acestei tendinţe clasicizante. Regulile, în general, au servit în Italia purităţii formale, aşa cum s-a întâmplat cu Alfieri de exemplu, care, depăşind sensul strict al clasicismului, prefigurează romantismul.

Clasicismul, în afara exagerărilor şi absolutizărilor care l-au însoţit, nu se reduce la o dogmă impusă din afară poeţilor pentru

[1] Disputa pe care Gottsched a avut-o cu elveţienii Bodmer şi Breitinger privind imaginaţia poetică în artă şi opera lui Milton, cu toate că nu cunoaşte adeziunea publicului, adună totuşi pe câţiva dintre admiratori (Klopstock, J.E. Schlegel, Gellert) în jurul teoreticianului clasic. E vorba de gruparea literară „Bremer Beiträge", de la 1745.

reglementarea artei scrisului lor, ci este o perioadă fundamentală în cultură în care se dezvoltă spiritul critic; prin raționalizare și esențializare, el ajunge în mod firesc, istoric și spiritual, la formularea unei metodologii traduse apoi în reguli și principii.

Clasicismul va fi parțial respins în epocile următoare în numele unei arte libere, dar va lăsa urmașilor săi literari modelul unei gândiri estetice ordonate, categorii poetice definitiv enunțate, precum cele din teoria genurilor, și va deschide calea realismului în artă.

ILUMINISMUL

Secolul al XVIII-lea este secolul criticii, al analizelor și cercetărilor precise, bazându-se pe secolul precedent, dar contrazicându-l în egală măsură. Moștenirea cea mai de seamă a clasicismului francez este raționalismul lui Descartes,[1] un raționalism cantitativ care va fi completat în epocă de unul experimental.

Legea estetică a acestui secol este: imitarea frumoasei naturi.[2] Trecerea de la natură la frumos nu o face spiritul, ci rațiunea, care și ea este natură. Sentimentul este subordonat acestei rațiuni. Dar, în plus, acum, prin influența estetică a empirismului lui Locke, senzația controlată de reflecție se opune formulelor umane fixe moștenite, aducând în centrul preocupărilor artistice sensibilitatea

---

[1] Dacă iluminiștii i-au respins lui Descartes metafizica și fizica sa, i-au păstrat, în schimb metoda. Astfel, D'Alembert îl consideră pe Locke fondatorul metafizicii, și pe Newton – cel al fizicii, dar recunoaște că autorul *Discursului asupra metodei* „a adus filosofiei un serviciu mai esențial, poate, decât au făcut-o toți predecesorii săi iluștri... Dacă el a sfârșit prin a crede că a explicat totul, a început, cel puțin, prin a se îndoi de toate" (Cf. D'Alembert Jean Le Rond – *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, 1751, în „Oeuvres littéraires", Paris, 1821).

[2] Din prima lucrare teoretică închinată cu totul sentimentului, și care nu admite nici un fel de participare a intelectului la actul creației artistice – *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (v. 7-e éd. Paris, 1770, I vol., I p.) a lui Du Bos, din obligativitatea artei de „a mișca", va dezvolta Batteux (*Les Beaux – Arts réduits à un même principe*, vol. I, Paris, 1746) teoria „imitării frumoasei naturi". Aceasta nu înseamnă copierea „adevărului care există", ci a „adevărului care poate fi", citând în acest sens exemplul *Mizantropului* lui Molière. Batteux căuta însă, în „mulțimea regulilor" descoperirea unor „principii comune", pe baza, de fapt, a „mimesis"-ului aristotelic.

umană. Aceasta înseamnă mai puțin sentimentul, cât conștiința acestui sentiment. Un suflet sensibil este acela care înțelege ocaziile în care trebuie să simtă.

În locul credinței și adorației față de Dumnezeu, filosofia impune atașamentul pentru om și existența lui.[1] Acestea explică și dialectica apariției speciilor serioase în dramaturgie: comedia lacrimogenă și drama burgheză – amestec al purelor specii teatrale clasice: tragedia și comedia. Cele din urmă nu mai corespundeau, de altfel, nici măcar cerințelor pe care le adusese cu ea noua structură socială (burgheză) și politică (monarhia absolută), și nici diversificării publicului și gustului său prin transferul de clasă care se opera.[2]

În teatru se vor reprezenta totuși, paralel cu noile specii care se impun, și vechile tragedii și comedii clasice, dar aceasta va duce la transformarea artei actoricești căreia îi revine sarcina de a fi mediatoare „între lumea vulgară și cea a valorilor pure"; arta actorului își va modifica stilul de interpretare, până acum abstract, în concret-expresiv, pentru a face „conduitele imaginare... accesibile".[3]

Scrierile teoretice ale secolului al XVIII-lea nu vor propune o nouă doctrină literară, ci numai principii noi și generale bazate

---

[1] Spiritul clasic acceptase ordinea stabilită; puterea și reprezentanții ei fuseseră respectați. Credința creștină îi arătase omului locul său în univers, iar morala se confundase cu teologia. În secolul luminilor, biserica slăbește ca autoritate din cauza disputelor religioase între secte, dar, mai ales, a credinței crescânde în rațiunea științelor.

[2] Majoritatea iluminiștilor sunt burghezi, publicul e burghez. Arta se dezvoltă departe de regalitate. Spiritul burghez se formase și era în plin proces de edificare asupra lui însuși. Dar, prin teatru, prin reprezentația dramatică, epoca își deconspiră natura dublei sale structuri: științifică și sensibilă în egală măsură. Știința dezvoltă tehnica analizei și anatomia pasiunilor, împreună cu tehnica spectacolului. Sensibilitatea se dezvăluie pe scenă pentru ca burghezul să se recunoască și să învețe să trăiască, în aceasta constând capacitatea morală și pedagogic-civilizatoare a teatrului. Deci, în mod paradoxal, știința va servi iluzia. Și, tot la fel, lumea burgheză și luminată a secolului al XVIII-lea, în căutarea permanentă a evidenței, a clarului, vine la teatru să se iluzioneze, să trăiască o viață imaginară, emoționantă. Noua tehnică a discursului dramatic și a montării se pune în slujba iluziei. Aici stă contradicția și discontinuitatea fenomenului teatral în epoca luminilor.

[3] Cf. Jean Duvignaud – *op cit.*, p. 14.

pe noțiunile de: gust, geniu, adevăr, originalitate, aceasta din urmă axându-se de cele mai multe ori pe specificul național.

Arta secolului al XVII-lea fusese general, universal și abstract morală, cea a secolului al XVIII-lea va fi concret moralizatoare; viața va trebui să fie prezentată direct, și nu mijlocit, figurat, ca în speciile tradiționale; sensibilitatea se va adresa sensibilității.[1]

Teatrul este în epoca luminilor, în atenția tuturor „filosofilor". Drama burgheză – rezultat al fuziunii tragicului cu comicul – e presărată în tot locul de învățături morale și de idei democratice și filosofice; se enunță maxime, se dau sentințe, se face propagandă socială și politică. Acesta este rezultatul unei duble acțiuni: a publicului burghez, care obligase arta teatrală să-și modifice natura conținutului, și a „filosofilor" care creaseră cadrele ideologice și estetice ale acestui conținut. Dramaturgii epocii sunt și esteticienii teatrului. Eseurile lor sunt puse în fruntea textelor dramatice, fiind un corespondent al clasicelor „prefețe" ale lui Corneille, Racine sau Molière, și, adesea, abia lectura acestor eseuri lămurește sensul pieselor care, cu excepția celor ale lui Beaumarchais, de exemplu, sunt confuze și neprezentative. Aceasta se explică și prin aceea că drama burgheză nu a împlinit o revoluție estetică, așa cum avea s-o facă romantismul, ci a înregistrat numai o evoluție socială. Majoritatea dramaturgilor nu se ridică împotriva tradiției esteticii clasice, ci împotriva prejudecăților de clasă.

Marele eveniment care avea însă să pecetluiască gândirea acestei mișcări teoretice continentale este descoperirea dramaturgiei shakespeariene.

*
* *

Teoria teatrului francez din secolul al XVIII-lea se manifestă inițial prin două tendințe opuse: pe de o parte, încercarea de prelungire, prin Voltaire, a tragediei clasice a secolului al XVII-lea și a regulilor ei cu unele modificări, iar, pe de altă parte, justificarea noilor specii dramatice serioase bazate pe noua structură socială,

[1] Chiar la 1719, abatele Du Bos va scrie: „Primul merit al Declamatorului este acela de a se impresiona pe sine însuși" (*op. cit.*, I, p.).

politică, ideologică, burgheză şi pe revelaţia shakespeariană şi, în general, elisabetană, prin Diderot, Beaumarchais, Marivaux şi Mercier.

Pe lângă argumentarea teoretică a unei noi dramaturgii, preocupările scriitorilor şi esteticienilor teatrului vizează, în mod corespunzător, şi interpretarea, spectacolul. Dar, ca şi în gândirea ştiinţifică, filosofică sau estetică, „secolul luminilor" continuă, în mare măsură, şi în arta teatrului, practica clasicismului. Şi astfel, F. Brunétière poate să observe cum „Zaïra" o înlocuieşte pe *Adromaca*, că existau deja scene tragice în *Dom Juan* sau comice în *Mithridate*, că subordonarea caracterelor situaţiilor era şi ea un principiu cornellian. Noua dramă pe care o aduce cu sine iluminismul urmăreşte o egalare a demnităţii aventurilor vieţii burgheze cu cele ale eroilor tragici.[1] Paralel, prin teatru, circulaţia şi răspândirea ideilor e directă şi, mai sigur, eficace. „Oamenii sunt cu toţii prieteni atunci când ies de la spectacol" notează Grimm,[2] intuind în capacitatea teatrului de a emoţiona spiritele o posibilitate de egalizare a conştiinţelor.

Voltaire François-Marie Arouet este un iluminist clasic. Ca om al epocii sale, ca iluminist, Voltaire a contribuit la fondarea moralei naturale, în contra celei evanghelice, făcând apologia raţiunii, declarând război religiei creştine şi aplicând principii ale filosofiei materialiste şi practice în „Istoria lui Carol al XII-lea" din 1731 şi în „Secolul lui Ludovic al XIV-lea", de la 1751.

Ca teoretician literar şi dramatic şi ca autor de piese de teatru, Voltaire este clasicul care crede că tragedia franceză este superioară celei greceşti, că Racine este maestrul absolut al genului şi că cele trei unităţi trebuie respectate în scris nu pentru tradiţie, ci pentru verosimilitate.

Voltaire este clasicul în literatură, tot aşa cum a fost conservator şi monarhist în politică, care nu a înţeles Antichitatea şi care a rămas undeva la exteriorul gândirii clasice, reţinând din aceasta numai stilul nobil, clar, amplu şi ordonat. Aici stă şi explicaţia

---

[1] Cf. F. Brunétière: *Les époques du théâtre français* (1636-1850); 8-e éd., Lib. Hachette, 1892, 12-è conférence.

[2] Grimm Fr. Melhior: *Correspondance littéraire* (IV); Ed. Tourneaux, Paris (1877-1882).

neînțelegerii lui Shakespeare, pe care-l consideră ca reprezentant al unei faze de copilărie a teatrului englez, așa cum și Eschil fusese pentru arta antică, recunoscându-le, totuși, un patetism adevărat și unele frumuseți speciale.

Dar, cum în Franța secolului al XVIII-lea exista tentativa de imitare a scriitorilor elisabetani, Voltaire este totuși, primul care se inspiră direct din textele shakespeariene, din *Othello* pentru *Zaïra,* de exemplu, și din *Hamlet* pentru *Semiramis*. După el vor urma Ducis, cu o adaptare a *Regelui Lear,* (1783), Mercier cu *Romeo și Julieta* (1782) și un *Regele Lear* (1794).

Voltaire admite însă că tragedia clasică prelungită în secolul al XVIII-lea trebuie totuși să-și reînnoiască subiectele, să-și lărgească geografia, să apeleze la civilizații și perioade istorice încă neexplorate (Prefața la *Sciții*, 1767), ceea ce el a realizat în teatrul său (*Zaïra* – 1732, *Alzira* – 1736, *Mahomed* – 1741), adăugând la aceasta faptul că a înlocuit detaliul psihologic racinian cu detaliul material, transformându-și tragediile în melodrame,[1] complicând acțiunea și răsturnările de situații. Doar folosirea alexandrinului e dovada practică a faptului că Voltaire urmărea să realizeze în teatru tragedii. Nu a fost adeptul comediei lacrimogene pe care o credea un „gen fals", a protestat împotriva „comicului plângăreț" și a considerat drama burgheză „monstre bâtarde"; ca om al Secolului luminilor, Voltaire consideră că tragedia trebuie să aibă o misiune, să fie o tribună și să propage idei.

În ceea ce privește spectacolul teatral, contribuția sa este fundamentală: el face ca jocul actorilor să devină mai viu, mai expresiv, decorul să fie vast, scena să se debaraseze de spectatori, „trebuie ca sufletul și ochii să fie în același timp izbiți" va spune el în *Epistolă de dedicație* la *Tancrede* din 1760. Pentru a spori iluzia, asemănarea cu adevărul, pentru a da o mai mare importanță acțiunii scenice față de tiradă, Voltaire este cel care accelerează în spectacol mișcarea și care sporește numărul, până acum simbolic și convențional, al mulțimii, până aproape de autentic.

---

[1] „El (Voltaire) face uz și abuz de «incognitos», de «quiproquos», de recunoașteri întârziate sau provocate arbitrar, de tot ceea ce va fi mai apoi element de melodramă sau vodevil" (cf. Gustave Lanson: *Histoire de la littérature française*, 9-e éd., Lib. Hachette, 1906, p. 642).

Voltaire rămâne cel mai de seamă teoretician al tragediei în secolul al XVIII-lea, când publicul gusta încă din plin genurile tradiționale.

Spre deosebire de Voltaire, *Denis Diderot* este un iluminist realist. Ca filosof el este partizanul materialismului evoluționist în *Cugetări filosofice* din (1746), și al filosofiei experimentale, în *Visul lui d'Alembert* (1769), accentuând în *Despre interpretarea naturii* (1753) valoarea ipotezei ca intuiție în știință, ca un presentiment cu funcție apropiată de inspirație. Afirmă o morală și o religie naturală opuse teismului.

Ca teoretician și critic de artă, Diderot își derivă principiile estetice din cele filosofice. Critica sa, operând în literatură, teatru, arte plastice, e psihologică și morală și se găsește cuprinsă în *Convorbirile* din 1757, *Discursul despre poezia dramatică* din 1758, *Eseul despre pictură* din 1765, *Paradoxul despre actor* din 1773, *Saloanele* scrise între 1759–1771. La critica propriu-zisă trebuie adăugate amplele articole despre *Artă*, *Frumos*, *Geniu* din *Enciclopedie*,[1] al cărei director, împreună cu d'Alembert, a fost.

Diderot are meritul de a fi deschizătorul de drum al romanului modern francez prin *Bijuterii indiscrete* (1748), al dramei burgheze, prin *Fiul natural* (1757) și *Tatăl de familie* (1758), și al criticii de artă. Cele două piese amintite au fost scrise spre a ilustra teoria dramatică a autorului lor cuprinsă în cele două eseuri care le preceda: *Convorbiri despre «Fiul natural»* și, respectiv, *Despre poezia dramatică*.

Diderot observă că literatura dramatică se divide în patru specii: comedia veselă, comedia serioasă, tragedia burgheză și tragedia

[1] Dorința de luminare, de informare, de clarificare a secolului al XVIII-lea se traduce prin aproape toate formele de expresie literară și științifică și aproape deloc prin mari sisteme metafizice. Se scriu tragedii, drame, poeme epice, didactice și satirice, romane, pamflete, epistole, dialoguri morale și filosofice, dicționare, manuale, istorii. Cea mai reprezenattivă operă a veacului și a spiritului său a fost *Enciclopedia* (1751-1764) în 17 volume de texte și 11 de planșe, completată de *Dicționarul filosofic* (1764) al lui Voltaire. La acest uriaș dicționar au lucrat aproape 130 de autori specializați și autorizați: filosofi, scriitori, profesori, preoți, academicieni, medici, avocați, matematicieni, juriști, economiști etc. În ciuda contradicțiilor de gândire evidente în epocă la cei mai de seamă reprezentanți ai ei, *Enciclopedia* este o operă unitară, datorită spiritului secolului, și în care se regăsește acest spirit.

(clasică), cărora se mai alătură alteje două intermediare: farsa bufonă şi drama filosofică. Dintre toate acestea, Diderot se face promotorul şi teoreticianul tragediei burgheze care este forma de teatru specifică omului secolului său. Ea are ca subiect situaţii în care se găseşte implicat burghezul în viaţa cotidiană: probleme de familie, afaceri etc., şi are ca scop verosimilitatea.[1] Pentru aceasta, textul trebuie scris în proză, fără tirade, spus firesc şi natural într-un decor cât mai exact. Lovitura de teatru trebuie înlocuită cu o acţiune coerentă. Se urmăreşte nu caracterul, ci condiţia personajului, adică profesiunea, vârsta, poziţia sa în cadrul familiei.

„Caracterul" abstract, general, universal clasic trebuie înlocuit cu cel localizat, modificabil de condiţiile în care este angrenat, ceea ce va deschide o epocă nouă şi comediei de caracter. Teatrul trebuie să fie şi moralizator, să-şi transforme publicul, pentru că omul este un efect şi nu o cauză, el este determinat şi condiţionat.

Şi totuşi, nici Diderot, nici Beaumarchais, nici Mercier, nici Marmontel nu se ridică împotriva esteticii clasice şi a principiilor ei. Astfel, regula celor trei unităţi e acceptată pentru capacitatea ei de concentrare. „Mi-ar părea rău să fac vreo concesie principiilor generale ale unităţii de timp şi de acţiune; şi cred că nu trebuie să fim prea severi nici cu unitatea de loc", va scrie Diderot.[2]

Teatrul ca instituţie este considerat şi de Voltaire, şi de Rousseau, şi de Grimm, şi de Diderot, un „mauvais lieu", dar actorul este apărat pentru că, neaderând prin joc la personajul său, se păstrează în „pură intelectualitate".[3]

Şi cu această din urmă idee se ajunge la scrierea fundamentală despre teatru pe care a realizat-o Diderot: *Paradoxul despre actor* scris în 1773, revăzut în 1778 şi publicat în 1830. O schiţă a ideilor cuprinse în *Paradox* era conţinută în *Observaţii*

---

[1] A.W. Schlegel într-un eseu *Despre câteva roluri tragice interpretate de Doamna de Staël* (1806) scrie despre Diderot că acesta „cu o rară confuzie de spirit a distrus, opunându-le, noţiunile de natură şi poezie, şi amândouă s-au răzbunat pe el. Propriile sale piese sunt lipsite de poezie (unpoetisch) şi nu sunt nici măcar mai naturale; ele afectează natura care e cea mai neplăcută dintre afectări" (v. „Werke", Böcking, vol. IX, pp. 267-281).

[2] V. *Oeuvres*, éd. Assezat et Tourneaux, Paris 1875-1879, vol. VII; *Premier Entretien*.

[3] Jean Duvignaud – *op. cit.*, p. 26.

asupra lui Garrick sau actorii englezi (1770), apărute în *Corespondența* lui Grimm. Aici, gândirea diderotiană se dovedește a fi, pe lângă psihologică și morală, raționalistă și clasică. Calitatea principală a unui actor trebuie să fie judecata, detașarea, capacitatea de a imita orice, crearea personajului ca un model ideal, ca o „fantomă homerică" cu ajutorul memoriei, imaginației și exercițiului. „Paradoxul" recomandă luciditatea și controlul în joc, imitarea sensibilității, figurarea superioară a ei.

Teatrul, după Diderot, nu înseamnă a simți, ci a reda semnele exterioare ale sentimentului. Un fapt real este un fapt trecător, o imitare este un fapt artistic, și acesta trebuie realizat rece, unitar, egal. Un mare actor este un mare mistificator – tragic sau comic. Trăirea, participarea afectivă, entuziasmul creator sunt recomandate în perioada pregătirii rolului, înaintea apariției pe scenă, ca o primă fază a elaborării ce trebuie apoi depășită în favoarea controlului și lucidității, care, ele singure, permit posibilitatea de a fi același și egal de la o reprezentație la alta. Exemplul la care revine mereu Diderot este o mare actriță a vremii, domnișoara Clairon, interpretă raciniană.

Deosebirea actor-spectator constă în faptul că iluzia îi aparține acestuia din urmă, iar luciditatea primului.

Scrierea lui Diderot despre actor este prima semnificativă de acest gen, și ea deschide în istoria teoriilor teatrului numeroase și prelungite discuții polemice sau de susținere a ei, discuții care vor culmina cu teoria brechtiană a artei actorului, ale cărei principii de bază își au rădăcinile în *Paradox* și în estetica teatrului clasic japonez „Nô".

Poziția lui Diderot nu este una accidentală în secolul al XVIII-lea, ci are o descendență de care autorul *Paradoxului despre actor* nu putea fi străin. Este vorba de două scrieri polemice datând din preajma anului 1750: *Actorul* de *R. Sainte-Albaine*, care susține necesitatea trăirii în interpretare, și *Arta teatrului* a lui *François Riccoboni*, care subliniază valoarea meșteșugului și a controlului rațional în arta actorului.

Dar, *Paradoxul* este o estetică a jocului actoricesc decurgând dintr-un sistem filosofic de factură iluministă și enciclopedistă, specific epocii și familiei spirituale în care a apărut.

Toate liniile care marchează gândirea filosofică a lui *Jean Jacques Rousseau* sunt cuprinse în *Discurs despre originea inegalității printre oameni* (1754): „Omul e bun – oamenii sunt răi".[1] Natura umană funciară este bună, individul ajunge nefericit devenind social. Se regăsește aici și filonul religios rousseausit din teoria teologică a „căderii". Umanitatea trebuie să revină la starea ei naturală. Ca și starea socială a individului, științele și artele dezvoltă în el sentimente funeste (gelozia, aviditatea și pasiunile josnice), se scrie în *Scrisoare către Monseigneurul din Beaumont* (1764). Ca urmare a acestor principii, când în volumul al VII-lea al *Enciclopediei,* din 1757, d'Alembert redactează articolul „Geneva", Rousseau răspunde, și ca genevez, indignat, prin *Scrisoare despre spectacole* (1758). D'Alembert menționase în articolul său necesitatea existenței unui teatru permanent în acest oraș care ar „forma gustul cetățenilor și le-ar da o delicatețe a sentimentului din care ar profita și literatura". „Iată cel mai periculos sfat ce ne-ar putea fi dat", spune J.J. Rousseau. Teatrul se mărginește să aibă ca efect accentuarea, și nu schimbarea obiceiurilor stabiltie, „pasiunile foarte iritate degenerează în vicii... Poetica teatrului pretinde să facă invers și să purifice pasiunile incitându-le... Dacă grecii suportau asemenea spectacole, aceasta se întâmpla... pentru că odiosul intra chiar în vederile lor".[2]

Teatrul atinge deci, ultima limită a artificialului pentru că omul nu se mulțumește să fie artist, ci devine el însuși mijloc de expresie, și încă unul artificial. Pervertit o dată de societate, omul care va construi societatea de mâine e pervertit, a doua oară, prin teatru, datorită instinctului său de imitație. Teatrul copiază viața și aceasta teatrul. Trăsăturile omenești pe care spectacolul le

[1] În 1750, Academia din Dijon scoate la concurs o temă al cărei enunț era *„Dacă progresul științelor și artelor a contribuit la coruperea sau epurarea moravurilor"*, concurs pe care îl câștigă Rousseau și care îl plasează, de la început, în contra contemporanilor săi „filosofi". Cu toate că la toți se găsește ideea după care există un drept și o morală naturală a căror cunoaștere ne dezvăluie legile de evoluție a existenței, după autorul *Noii Heloïse* – încă de la 1750 deci – „sufletele noastre se corup pe măsură ce științele și artele merg spre perfecțiune" (V. J.J. Rousseau – *Oeuvres*, I, Musset-Pathay, 2-e éd.).

[2] J.J. Rousseau: *Lettres sur les spectacles*, citat de Odette Aslan în „L'Art du Théâtre", éd. Serghers, 1963, pp. 74-76.

reprezintă fiind generale, se produce o egalizare și o nivelare corespunzătoare a tuturor indivizilor sociali.

Teoria teatrală rousseauistă decurge, evident, din teoria sa filosofică naturistă care va avea o influență covârșitoare asupra romantismului individualist și sentimentalist al secolului al XIX-lea.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais autorul *Bărbierului din Sevilla* (1775) și al *Nunții lui Firago* din 1784, este și realizatorul a două drame minore – *Eugenia*, (1767), și *Mama vinovată* (1792), precum și a unor scrieri teoretice despre teatru: *Eseu asupra genului dramatic serios*, cu care își însoțea prima dintre dramele amintite și *Scrisoare moderată despre căderea și critica la «Bărbierul din Sevilla»* (1775).

Credincios continuator al învățăturii lui Diderot privind „genul serios", adică drama burgheză, Beaumarchais este adeptul – marcat de ideile comune epocii sale – moralizării prin artă și prin teatru, în special, împotriva abuzurilor nobiliare, în numele principiilor egalitare. Supremația tradiției în cultură este abolită, aducându-se pe același plan vechile și noile specii dramatice. Personajul trebuie să fie de condiție socială similară publicului căruia i se adresează. Pentru ca înțelegerea pe care acesta din urmă i-o acordă să fie totală, piesele trebuie scrise în proză.

Diferența dintre dramă și comedie este că drama are o influență mai mare asupra spectatorilor, transformându-i, pentru că ea acționează pe plan afectiv.

Concepția lui *Sébastien Mercier* despre teatru este cuprinsă în *Despre teatru*, sau *Nou eseu asupra artei dramatice* (1773). Această scriere e construită pe două secțiuni: în prima se face critica tragediei și comediei clasice, în cea de-a doua – apologia dramei. Distanțându-se, rămânând în urma gustului publicului amestecat și de factură populară al secolului al XVIII-lea, tragedia a devenit „un fel de farsă serioasă" care perpetuează o construcție, niște scopuri și niște instrumente tradiționale anacronice, rămânând la exteriorul înțelegerii active. Comedia a ajuns și ea „falsă și aridă". Acestora două trebuie să li se susbtituie drama, care îi va uni pe oameni prin „compasiune și milă" spre bine, moralizându-i prin sensibilizare. „Aceste piese (dramele) care vor vorbi despre știința moravurilor...

ne vor învăța să ne cunoaștem pe noi înșine..."[1] Numai teatrul care îmbină elementele valoroase ale tragediei și comediei, adresându-se mulțimii, va face o operă de instruire morală și socială și va avea „un caracter de utilitate prezentă".[2]

*
* *

Teoria teatrului german din secolul al XVIII-lea se formează pe principiile general ideologice burgheze ale emancipării naționale de sub influența civilizației și culturii franceze și de descoperire a literaturii engleze și scoțiene a lui Samuel Johnson, Edward Young, William Blake, și, mai ales, a lui Shakespeare.

Pe lângă reacția internă împotriva barocului, susținută în spirit raționalist de intelectualitatea universitară germană și îndreptată spre originalitate națională și simplitate clasică prin Winckelmann, Klopstock, Lessing, Herder, există, într-o a doua etapă, după 1770, sub influența directă a acestor prime principii și a promotorilor lor, o mișcare de impunere a sentimentului și instinctului împotriva raționalismului clasic – „Sturm und Drang". Din această tendință de factură rousseauistă, a revenirii la natură, se vor desprinde Goethe și Schiller, care, ulterior – după 1789 –, vor marca prin creația și gândirea lor teoretică o a treia etapă a iluminismului german, o etapă clasică, de maturizare și echilibrare a ideologiei unui secol frământat, cunoscută sub numele de „clasicismul de la Weimar".

Admirator al Antichității, influențat de Winckelmann cu a sa *Istorie a artei în antichitate* (1764), *Gotthold Ephraïm Lessing* este interesat de problemele lumii și culturii moderne și, în special, de literatura germană contemporană lui. Neopunându-se, inițial, regulilor și dramaturgiei franceze clasice, traducând chiar discursul despre poezia dramatică a lui Corneille, el trece ulterior spre mișcarea intelectualilor germani, de reînviere a geniului național și de promovare a dramei burgheze. Aceasta venise în Germania din

[1] Cf. Sébastien Mercier: *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, în vol. „Le Drame", Lib. Arnand Colin, 1963, p. 140.
[2] *Idem.*

Franța, prin influența teoretică a lui Diderot, și din Anglia o dată cu romanul sentimental. Astfel, Lessing însuși scrie, la 1755, *Miss Sara Simpson*, o dramă burgheză lacrimogenă care amintește de *Clarissa* lui Richardson sau de dramele lui Lillo, și tot el va fi și traducătorul nedeclarat al teatrului lui Diderot, la 1760.[1]

Ca dramaturg, scrie în 1763 *Minna von Barnhelm* – o adevărată comedie burgheză, în 1772 – *Emilia Galotti*, exemplu de tragedie burgheză, iar în 1779 – *Nathan înțeleptul* – dramă sentimentală și filozofică.

Lessing – teoreticianul și criticul dramatic – va aprecia în a XVII-a „Scrisoare despre cea mai nouă literatură" (1759), împotriva lui Gottshed, propagator al clasicismului francez și depreciator al dramaturgiei shakespeariene, că gustul german e mai aproape de cel englez și că „dacă nouă, germanilor, ni s-ar fi tradus capodoperele lui Shakespeare, cu unele discrete modificări, sunt sigur că asta ar fi avut mai bune efecte decât am cunoscut după traducerea lui Corneille și a lui Racine".[2] La aceasta se adaugă ideea originală că dramaturgul elisabetan se înrudește cu clasicii Antichității mai mult decât Corneille și Voltaire.

În 1776, în *Laocoon*, Lessing, stabilind diferența dintre poezie – artă a succesivului, a timpului, care dezvoltă o acțiune, și plastică – artă simultană, a spațiului, care oferă un moment izolat al acțiunii, ajunge la concluzia că drama este forma cea mai înaltă a poeziei; iar în anii 1767-1769 în *Dramaturgia de la Hamburg* argumentează această idee prin aceea că teatrul și, mai precis, arta actorului, este singurul care realizează echilibrul superior dintre plastică și poezie.

Lessing propune, în calitate de cronciar și consilier al Teatrului din Hamburg, ideea înființării unui teatru național german, reînnoirea structurii repertoriului, educarea publicului, formarea actorilor. Aceasteia din urmă i se alătură afirmația că „actorul trebuie să gândească împreună cu poetul (și chiar)... să cugete în locul lui".[3]

---

[1] Cf. Roland Mortier: *Diderot en Allemagne*, PUF, 1954 (Ch. II, p. 4, „Lessing – traducteur du théâtre de Diderot").

[2] În vol. „Opere" – I, ESPLA, 1958, p. 314, trad. Lucian Blaga.

[3] V. Lessing – *Dramaturgia de la Hamburg*, vol. cit., p. 42. Ideea apare și la Diderot în *Paradox* atunci când lasă actorului dreptul ca, pornind de la textul dramatic, să creeze „marea fantomă", iar în *Second Entretien* (*op. cit.*, vol. VII) apreciase că „există părți care trebuie lăsate la voia interpretului".

Deci, partizan al teoriilor despre dramă ale lui Diderot pe care îl consideră „spiritul cel mai filosofic care s-a ocupat de teatru după Aristotel", Lessing apreciază tragedia clasică și creștină ca o specie perimată, pentru că teatrul trebuie să fie „școala lumii morale" în care „numai nenorocirea celor puși în împrejurări cât mai apropiate de ale noastre ne pătrunde adânc".[1] Comedia îi transformă pe oameni prin râs. „Întreaga morală nu posedă tonic mai eficient decât comicul."[2]

După mai multe secole care au ajuns până la a schematiza teatrul în numele *Poeticei* lui Aristotel, Lessing este cel care reinterpretează și repune în discuție, pe baze cu adevărat critice, teoria teatrală a Stagiritului – „o operă tot așa de infailibilă ca și *Elementele lui Euclid*.[3] Aristotel a formulat unitatea de acțiune, „unitatea de timp și de loc erau oarecum niște consecințe ale primei... Francezii, înainte de a fi învățat simplitatea greacă, considerau unitățile de timp și de loc ca pe niște exigențe în sine."[4] Pentru aceasta, autorul *„Dramaturgiei de la Hamburg* afirmă că, dintre dramaturgi, Shakespeare este mai aproape de principiile aristotelice, pentru că a creat în spiritul lor, nedogmatizându-le. Apologia dramaturgiei engleze era în sensul gândirii generale a secolului al XVIII-lea,[5] *Elias Schlegel* fiind, în Germania, unul dintre primii propagatori și susținători ai acestei orientări culturale la care se vor adăuga apoi spiritele cele mai înaintate ale „Aufklärung"-ului german: Lessing, Wieland, Herder, Goethe.

Gândirea și creația literară a lui *Johann Wolfgang Goethe* a parcurs trei etape importante. Prima este perioada „sturm"-istă, a libertății și a patosului, a preocupărilor de conflicte sociale, cum se întâmplă cu drama *Goetz von Berlichingen* de la 1771-1774, a idealismului teoretic herderian din romanul *Suferințele tânărului Werther* (1774) și a discursului-manifest de la 1771, *Aniver-*

[1] *Op. cit.*, pp. 45-46.
[2] *Op. cit.*, p. 60.
[3] *Op. cit.*, p. 144.
[4] *Op. cit.*, pp. 79-80.
[5] În Franța, Diderot, într-o scrisoare către Fr. Tronchin din 8 dec. 1776 (V. vol. – H. Tronchin – „Le Consilier Fr. Tronchin et ses amis", Paris, 1895), îl compară pe Shakespeare cu „informul și grosolanul Saint-Christophe de la Nôtre-Dame, colos gotic, dar printre picioarele căruia am putea trece toți".

sarea lui Shakespeare. Cea de-a doua perioadă începe după călătoria lui Goethe în Italia (*Călătoria italiană*, 1787) și este una neoumanistă, când, influențat și impresionat de cultura antică greacă și latină, autorul lui *Faust* își desăvârșește concepția despre artă și frumos spre clasicizare. Acesta este momentul psihologizării dramelor sale prin ponderea acordată conflictelor individuale în *Egmont*, *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*, din 1787-1789, și a scrierii teoretice despre *Simpla imitare a naturii. Manieră. Stil.*

Cu *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1776-1796) se poate vorbi, despre a treia și ultima perioadă a dialecticii gândirii goetheene, aceea a „clasicismului", care îl va împlini pe *Faust* și îi va accentua preocuparea reflexivă transmisă prin eseul despre *Poezia epică și dramatică* de la 1797, *Reguli pentru actori* din 1803, scrierea autobiografică *Poezie și adevăr* (primele trei părți publicate între 1811-1814, a patra în 1831) și *Maxime și reflecții*, publicate la 1833.

Aniversarea lui Shakespeare este un atac violent împotriva regulilor clasicismului francez, datorat lecturii entuziaste a operei dramaturgului englez: „De la întâia pagină citită mi-am dat seama că-i aparțin pe veci..., totul mi-era nou, necunoscut..." Unitățile îi apar lui Goethe, din această perspectivă, „închisori înfricoșătoare", o „încătușare a fanteziei", iar tragediile franceze – doar „propriile lor parodii". Într-un elan de factură iluminist-romantică, el exclamă: „Ci eu strig: Natura, natura! Nu există nimic mai apropiat de natură ca personajele lui Shakespeare!"[1]

Umanismul de tip renascentist, iluminist și sturmist de după 1787, anul călătoriei în Italia, pune pe baze noi teoriile lui Goethe despre artă și frumos. „Ultimul produs al naturii mereu în dezvoltare este omul frumos", care dă „plăsmuirea artistică", opera de artă „în realitatea sa ideală... înălțând în același timp omul deasupra lui însuși".[2] Apoi această idee se îmbogățește prin aceea că „frumosul" este considerat o anticipare a devenirii umanității, funcție ce revine artei. Deci, arta este o a doua natură,

[1] V. Vol. – *Goethe despre artă și literatură*, ESPLA, Mica bibliotecă critică, 1957, pp. 53-63.

[2] Op. cit., p. 35.

de tip superior. De la reproducere, „simpla imitare a naturii", artistul, după ce își „formează singur limbajul" (maniera) prin care „să cuprindă în primul rând ceea ce este esențial pentru ansamblul lucrării" ajunge la chiar esența fenomenului, pragul cel mai de sus al activității artistice: stilul.[1]

În *Maxime și reflecții* se subliniază trăsătura morală și moralizatoare a artei, valoarea ei socială.

În *Poezie și adevăr*[2], Goethe își grupează cea mai mare parte a ideilor despre artă, despre evoluția gândirii sale teoretice, despre teatru, iar într-o scrisoare din 1817 către prințesa Maria Pavlovna vorbește despre rolul fanteziei creatoare. Aceasta, ca să aibă o valoare reală, trebuie să se asocieze cu sensibilitatea, pentru „forma exactă și pură", cu intelectul, care îi „ordonează puterea creatoare" și cu rațiunea, care „îi dă deplină siguranță... că se sprijină pe idei".[3]

Dar cele mai multe dintre observațiile despre teatru se găsesc răspândite în *Wilhelm Meister*, unde eroului i se produce revelația shakespeariană și unde se face și analiza la *Hamlet*, în *Convorbirile cu Eckermann*, în *Poezie și adevăr* – scriere care atestă interesul și preocuparea timpurie a lui Goethe pentu problemele artei teatrului. A interpretat, în propria sa *Ifigenie* rolul lui Oreste și a fost directorul teatrului din Weimar.

Ceea ce gândește Goethe în plan teoretic despre „poezia dramatică" este formulat în 1797 într-o paralelă pe care o face între epic și dramatic (*Poezia epică și poezia dramatică*), stabilind, în spirit aristotelic, trăsăturile specifice celor două genuri.

„Poemul epic reprezintă, în primul rând, o activitate delimitată, în timp ce tragedia – o trăire delimitată"; pentru că primul este interesat de „bătălii, pribegii, isprăvi de tot felul", în timp ce a doua „ni-l înfățișează pe om în luptă cu el însuși".

Povestitorul istorisește fapte trecute, participarea sa este redusă, există la el „un anumit grad de indiferență", pentru că nu trebuie să se includă în operă. Actorul, dimpotrivă, „vine în fața

---

[1] *Op. cit.*, pp. 63-72.

[2] Goethe: *Poezie și adevăr*, ESPLA, 1955, Cartea a 7-a și a 10-a din Partea a doua, pp. 297-346 și 433-485.

[3] *Goethe despre artă și literatură*, pp. 44-45.

noastră ca un individ distinct și determinant. El urmărește să ne concentreze interesul asupra persoanei sale", își dozează și își gradează efectele, iar scopul său este ca spectatorul „să urmărească acțiunea într-o stare de interes pasionat",[1] să se iluzioneze.

Arta, și teatrul în special, influențează rezolvarea conflictului dintre instincte și intelect și duce astfel la moralizare și înnobilare. Această din urmă idee o întâlnim și la Schiller, fiind una dintre dovezile înțelegerii și comuniunii spirituale dintre cei doi, de la întâlnirea lor din 1794 până la moartea din anul 1805 a autorului *Scrisorilor despre educația estetică a omenirii.*

Friedrich Christoph Schiller se interesează de problemele teatrului dintr-o mai largă perspectivă filosofică.

În 1784, după premiera cu *Hoții*, citește la „Societatea germană" – *Scena considerată ca instituție morală.* În spiritul secolului al XVIII-lea, teatrul e gândit ca o tribună de exprimare a marilor adevăruri omenești prin acțiunea de largă adresare și participare pe care o implică.

În primul număr din 1785 al revistei „Thalia renană", în articolul-program, Schiller spune: „Publicul a devenit pentru mine totul, studiul, suveranul, confidentul meu."[2] Aceasta reprezintă o idee de mai largă circulație printre intelectualii iluminiști și, totodată, un câștig al ideologiei democrației burgheze.

De aceeași natură este și idealul clasic antic, care, regăsit la toți gânditorii epocii, este în fond, după cum spune Tudor Vianu, un entuziasm romantic.[3]

În *Despre arta tragediei* (1792) se subliniază trăsătura definitorie a acestei specii: o imitare coerentă și directă a unei acțiuni morale care are scopul de a provoca mila și de a stimula natura morală într-un mod activ. Mila însă nu poate fi stârnită decât de suferința unei existențe asemănătoare cu a noastră.

Sub influența filosofiei lui Kant, Schiller elaborează cele mai valoroase dintre scrierile sale filozofice și estetice: *Despre sublim*

---

[1] Goethe, *Werke*, Band 22-24, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1900.

[2] Citat de Tudor Vianu în „Schiller" (vol. *Studii de literatură universală și comparată*, ed. II, Ed. Academiei, 1963, p. 323).

[3] Cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 341.

în 1793, *Scrisori despre educația estetică a omenirii* (1794), *Despre poezia naivă și sentimentală* (1796).

Scrisorile[1] reprezintă în estetica germană clasică o lucrare teoretică fundamentală: ele sunt, în același timp, forma pe care o îmbracă maturitatea filosofică și estetică a autorului lor. Plecând de la lupta dintre rațiunea practică și rațiunea pură, Schiller ajunge la concluzia că atunci când există un caracter tragic, deci sublim, învingătoare trebuie să iasă moralitatea. Acțiunea și eroul devin morali când lupta este dusă împotriva instinctelor. Prin educație artistică, omul ajunge la înnobilare și perfecțiune. Prin artă, el trece de sub tirania simțurilor în care domnește instinctul natural (Stofftrieb) sub cea a rațiunii, în care suveran e instinctul formal (Formtrieb). Balanța dintre cele două, având în vedere că ființa omenească este o combinație a lor, o realizează arta și frumosul printr-un al treilea instinct, cel al jocului.[2]

*

* *

În Italia, secolul al XVIII-lea opune în teoria și practica teatrală două atitudini, din care învinsă avea să iasă tradiția rău înțelcasă. E vorba de victoria reformei lui Carlo Goldoni asupra prelungirii anacronice a comediei „de artă" pe care o practica și o apăra Carlo Gozzi împreună cu partizanii săi.

Goldoni, om al epocii sale, înțelege că burghezul secolului său trebuie să vină la teatru și să se recunoască; or, vechea comedie italiană, care plăcea încă marelui public, devenise anacronică, falsă și se reducea la virtuozități artificiale de invenție și stil.

---

[1] „Schiller «justifică» (aci) frumusețea artistică într-un dublu sens al cuvântului: deduce ideea de artă dintr-o concepție despre rațiune și om și o atribuie unei finalități, din cadrul vieții practice. Această justificare practică și speculativă a artei implică absorbirea viziunii goetheene a realității în filozofia kantiană" – se scrie în *Istoria esteticii* de Kuhn și Gilbert, p. 321

[2] Benedetto Croce, în *Estetica sa*, citează din cea de-a 15-a scrisoare a lui Schiller, comentând-o: „Omul care se joacă, adică contemplă estetic natura și produce artă, vede obiectele naturale însuflețite...; spiritul apare acolo în mod spontan conciliat cu natura, forma cu materia. Frumosul este viața, forma ce trăiește (lebendegestalt)..."; *op. cit.*, p. 348.

Ilustrându-şi intenţia reformatoare prin propria sa creaţie dramatică, Goldoni este autorul a peste 250 de piese care acoperă un larg registru comic: de la farsă la comedia de intrigă, de moravuri sau de caracter, în spiritul lui Molière.

Memoriile, publicate la Paris în 1787, sunt cea mai bogată sursă teoretică asupra transformării pe care o opera autorul lor în dramaturgia şi spectacolul italian din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Improvizaţia pe care o făceau actorii pe o intrigă fixă, dinainte ştiută, e înlocuită de textul integral elaborat de dramaturg, în care nimic nu mai e lăsat la voia întâmplării. Bastonadele şi măştile sunt înlocuite cu evenimente şi personaje care reflectă starea burghezului veneţian din vremea aceea, în scop moral. Dintre rolurile fixe ale „comediei de artă" dispare cel al Căpitanului, dar sunt păstraţi Pantalone, Brighella şi Colombina care devin, însă, personaje plauzibile şi adaptate transformărilor sociale care se operaseră în Italia secolului al XVIII-lea.

Acţiunea lui Goldoni de punere în acord a teatrului comic tradiţional cu necesităţile spirituale ale contemporanilor săi se ducea pe două planuri: pe de o parte, pe cel al educării în gustul nou a unui public care, chiar dacă nu se regăsea în teatrul „dell' arte", se distra încă din obişnuinţă la acest tip de spectacol; iar, pe de altă parte, pe planul educării şi instruirii trupelor de actori care cu greu reuşeau să-şi învingă inerţia unor tipuri fixe în care fiecare dintre ei se specializase.

„Drama premeditată" sau „scrisă", cum o numeşte Gozzi, este repudiată de acesta în numele tradiţiei şi al specificului teatrului naţional italian în ansamblul celorlalte culturi europene. Dar Goldoni, pe lângă punerea în acord a teatrului ţării sale cu spiritul vremii, impune prin reforma sa şi ideea unei dramaturgii originale în care fiecare piesă devine purtătoarea unui mesaj adresat de către autorul ei oamenilor.

*
* *

Conformă întregii mişcări spirituale a epocii, de factură democratică, arta scenică a secolului al XVIII-lea se transformă

în sensul deschiderii şi orientării ei spre gustul unui public de natură urbană şi burgheză. Important este că, pentru prima oară în istoria teoriilor artei teatrului, apare în secolul acesta şi o conştiinţă teoretică privind spectacolul.

Anglia este cea dintâi dintre ţările care înregistrează transferul de gust public apărut prină transformările de clasă datorate revoluţiei industriale. Restaurarea Stuarţilor din 1660 şi revoluţia burgheză din 1688 deschid o epocă nouă în cultura engleză: clasicismul, care va dăinui până la apariţia curentului romantic. Nobilimea, revenită din exilul francez în Anglia, transportă cu sine gustul pentru tragedia conformă regulilor.

După 1688, influenţa burgheză aduce în cultură o perioadă de tranziţie care transformă şi tehnica teatrală. Scena superioară elisabetană se uneşte cu cea inferioară, se importă din Franţa maşinăriile italiene şi pânzele mobile, se acordă o importanţă tot mai mare persoanei actorului, se scrie muzică specială pentru reprezentaţia teatrală. Aceasta va duce la apariţia operei-balet, precum *Beggar's Opera*, din 1728, a lui John Gay, o parodie a operei italiene.

Din două tendinţe care se întâlnesc – tradiţia teatrului francez şi a celui naţional elisabetan – montarea câştigă în spectaculozitate. Există şi o presă a teatrului. În Anglia apare „*The Spectator*" al lui Addison, după modelul căruia Marivaux va înfiinţa „*Le Spectateur français*", dând indicaţii actorului şi publicului.

Mari actori ca *Garrick, Kemble* şi *Mrs. Siddons* se străduiesc să-l reînvie pe Shakespeare, reformând stilul tradiţional de joc prin reproducerea, pe baza observării atente, a comportării firești a omului. Teatrul „Drury Lane" îl are chiar ca director pe Garrick, căruia îi urmează Sheridan.

În Franţa, Voltaire dă actorilor lecţii de interpretare şi deschide în montare epoca „culorii locale", care avea să devină un punct important în programul romanticilor. Împotriva lui Voltaire, şi sub influenţa transformărilor jocului actoricesc realizate deja pe scena engleză, precum şi a întâlnirilor cu Garrick la Paris în 1751 şi 1763, Diderot îi acuză pe actorii francezi de a interpreta „ca niște posedaţi şi furioşi".

Şi totuşi, drama burgheză nu a reuşit – aşa cum nu a reuşit nici pe plan literar – să impună un nou stil de reprezentaţie.

Aceasta pentru că, în ciuda recomandărilor teoretice noi, actorii nu se întâlneau cu o structură dramaturgică nouă în favoarea căreia să-şi transforme radical tehnicile moştenite. Dimpotrivă, acestea din urmă se complicau cu ţipete întrerupte, gesturi violente şi cu tot arsenalul unui zbucium nefiresc care trebuia să sugereze, de fapt, simplitatea şi naturalul.[1]

În schimb, ca o dublură expresivă a cuvântului se teoretizează şi se practică în reprezentarea dramei burgheze – pantomima. Ea este considerată chiar adevăratul joc actoricesc. „– Gestul trebuie să se înscrie adesea în locul discursului"[2], notează Diderot. Şi astfel, totuşi, jocul actorilor devenea treptat mai familiar şi mai diferenţiat. Teatrul se apropia de familiaritatea picturii, a compoziţiei, îndepărtându-se de înţepenelea sculpturală care făcuse gloria spectacolului tragic din secolul al XVII-lea.

Dacă reprezentaţia burgheză iluministă nu a avut avantajul unei dramaturgii împlinite, şi nici n-a beneficiat de o interpreare pe măsura ambiţiilor declarate ale autorilor ei, în schimb, grija acestora pentru adevăr, pentru o iluzie sporită, pentru pitoresc, e în mare parte rezolvată de decoruri şi costume.

Lekain sau *Clairon* sunt elogiaţi de filosofi pentru reformele operate în costumul tragediei. În 1789, *Talma*, după desenele lui David, modernizează şi el costumul şi pune în interpretare accentul pe un patetism mai direct. Această tentativă reuşită de a face „mitul consumabil"[3], provoacă o reacţie violentă în presa culturală a vremii. În „Journal des Débats", *Geoffrey*, o voce a criticii academice, îl acuză pe Talma de vulgaritate. Dar acesta devine, prin joc şi atitudine, actorul combativ şi revoluţionar, jucând din raţiuni politice, aşa cum s-a întâmplat cu reprezentarea lui *Carol al IX-lea* sau cu *Sfântul Bartolomeu* ale lui Marie-Joseph Chénier.

În teatrul comic, Marivaux şi Beaumarchais, sub inflenţa trupelor italiene, vor participa la realizarea unor spectacole în gustul teatrului popular italian. Beaumarchais introduce în reprezentaţie „scenele mute" şi înlocuieşte pauzele dintre acte prin pantomime.

---

[1] Diderot recomanda actorilor în *Second Entretien* (p. 106) să recurgă în spectacol la „strigăte, cuvinte nearticulate, voci sparte".

[2] *Op. cit.*, p. 104.

[3] Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 60.

Au loc mari serbări populare în spirit revoluționar, la care spectatorii participă intrând entuziaști în joc, invadând scena într-un elan de comuniune totală. Pentru asemenea manifestări populare, pictorul David desenează costumele și decorurile. În acest timp se produce și un fenomen de individualizare a celor care realizează un spectacol. Critica se ocupă în presă de actori și decoratori. De la 1810 apar pe afișe numele actorilor-interpreți ai spectacolelor.

Este inventată scena turnantă pentru continuitatea acțiunii scenice și a decorului succesiv. Apar drama muzicală, prin Gluck, și cea coregrafică, prin Noverre – creatorul baletului modern autonom, ca o reacție față de baletul convențional al curții.

În Germania, spectacolul se emancipează și se eliberează treptat de influențele străine, urmărindu-se formarea unui teatru național, ca instituție și concepție. Sunt semnificative în acest sens strădaniile marilor gânditori ai fenomenului teatral din Secolul luminilor, Lessing, Goethe, Schiller, de înființare și conducere a teatrelor din Hamburg și Weimar, de transformare și adaptare a celei mai valoroase moșteniri la noile cerințe spirituale: teatrul antic și cel shakespearian.[1]

După călătoria în Italia, Goethe vine cu gustul pentru spectacolul italian „dell'arte" și pentru improvizație, pe care o consideră cea mai completă școală de actorie.

Multe dintre sugestiile și începuturile unei arte scenice noi a secolului al XVIII-lea vor fi preluate de secolul al XIX-lea romantic și realist, care va desăvârși începuturile datorate unei mișcări teatrale entuziaste. Avântul remarcabil pe care îl ia spectacolul secolului luminilor se bazează pe posibilitățile pe care le are teatrul de a fi o tribună mobilizatoare și moralizatoare, pusă în slujba unor idealuri sociale și politice noi. De aici decurge și preocuparea artiștilor și gânditorilor de a îmbunătăți modalitățile de expresie proprii acestei arte, de a o face accesibilă și utilă.

---

[1] Din această perspectivă va scrie Goethe *Ifigenia* și tot astfel trebuie înțeleasă încercarea lui Schiller de a reintroduce corul – ca o abstracție ideală – în tragedie.

ROMANTISMUL

Secolul al XVIII-lea iluminist stabileşte relaţia între clasicismul secolului al XVII-lea şi romantismul din prima jumătate a celui de-al XIX-lea.

Preluând raţionalismul teoretic al clasicilor, iluminiştii îl fundamentaseră pe baze filosofice noi, eliberând formele înţepenite şi stilul pentru a le transforma în expresii ale mişcărilor reale ale sufletului şi imaginaţiei, conforme naturii, adesea însă împinse până la „naturalism". Prefigurând romantismul, iluminismul este totodată puternic legat de clasicism atât prin unele tehnici literare preluate, cât şi printr-o recrudescenţă a interesului pentru antici, care se manifestă mai cu seamă spre sfârşitul secolului. Dar ceea ce veacul luminilor va începe, va desăvârşi în artă revoluţia romantică. Teatrul şi poezia sunt genurile literare cele mai implicate în această mişcare culturală care începe cu Doamna de Staël şi sfârşeşte prin realismul lui Balzac şi idealismul simboliştilor.

Mişcarea romantică europeană îşi plasează primele semne ale apariţiei sale încă de la începutul secolului al XVIII-lea. Pentru înţelegerea cât mai exactă a procesualităţii acestui fenomen cultural cuprins între anii 1790-1850, trebuie urmărită dialectica sa în doi timpi succesivi: preromantismul şi romantismul propriu-zis.

Primele elemente ale artei romantice se formează în Anglia şi Germania, ţări în care înfăptuirea Reformei favorizase apariţia unui sentiment religios subiectiv. În plus, în aceste două culturi clasicismul fusese în mare măsură o influenţă franceză, consecinţele fiind, evident, mult mai firave decât cele din patria lui Boileau.

În Anglia, sub influenţa lui Locke, cultul experienţei, al concretului, al adevărului aflat prin simţuri, şi nu raţional, favorizase o literatură sentimentală de felul celei a lui Richardson, care îi va marca pe francezii Rousseau şi Diderot sau pe germanul Goethe. La acestea se adaugă şi preferinţa englezilor pentru ruine, Evul Mediu, vechile legende şi moda romanului gotic.

În Germania, preromantismul moşteneşte sentimentul naturii de la iluminişti, la aceasta adăugându-se mişcarea de orientare a

acelorași spre culturile străine: spre Anglia elisabetană, spre Evul Mediu spaniol, spre Renașterea italiană, sau, prin Herder, spre reînvierea spiritului primitiv al popoarelor. Mișcarea „Sturm und Drang", romanul *Werther* și drama *Goetz von Berlichingen* ale lui Goethe, ori *Hoții* lui Schiller, descoperă sentimente dureroase și pasiuni morbide.

În Franța, romantismul își întârzie apariția din pricina prelungirii clasicismului, încă puternic și în secolul al XVIII-lea iluminist.[1] Există, totuși, mai ales în teatru, personaje sensibile în piesele lui Marivaux și Diderot, iar în opera lui Rousseau apar aproape toate preocupările ulterioare ale lirismului romantic. Este însă interesant de observat că cel mai important dintre preromanticii francezi, autorul lui *Emile* și al *Confesiunilor*, nu era de origine franceză, ci genevеză.

Romantismul englez propriu-zis se manifestă în special în lirică. Apărut timpuriu, prin poezia lakiștilor și continuat apoi de creația lui Byron, Shelley, Keats, acest curent literar care va influența sensibilitatea continentală va fi prima victimă a teoriilor filosofice și economice ale lui Malthus, Ricardo și Mills, teorii care vor favoriza dezvoltarea industriei și tehnicii.

În Germania, romantismul se manifestă simultan prin două grupuri literare: grupul de la Jena și Berlin, pe de o parte, și cel de la Heidelberg, pe de altă parte. Cel dintâi a reprezentat, într-o primă etapă, de lirica lui Novalis și de proza și dramaturgia lui Ludwig Tieck, se dezvoltă teoretic prin activitatea fraților Schlegel. *Friedrich Schlegel* se ocupă mai întâi de studiul literaturilor clasice în *Despre studiul poeziei grecești* (1797) și *Istoria literaturii vechi și noi* (1815), apoi, împreună cu *August Wilhelm Schlegel*, scoate publicația „Athenäum", între 1798-1800, ziar-manifest al roman-

[1] F. Brunétière observa că „dacă există o literatură a Revoluției, ea are un neajuns – nimeni nu-l ignoră – și anume acela de a fi excesiv de clasică. O dată cu scriitori ca Chénier, Arnault, Legouvé, Luce de Lancival, pe scenă reapar puzderie grecii și romanii: Caius Grachus, Horatius Cocles, Epicharis și Neron, Mucius Scaevola. Tribuna Convenției răsună numai de apeluri la civism, a căror temă e împrumutată din Plutarh sau Titus Livius." (V. „Evoluția criticii...", lecția a VI-a, p. 174.)

tismului, teoretizând pe baza filosofiei subiectivist-idealiste a lui Fichte o artă a eului, considerat realitatea supremă.

Pe lângă traducerile din Shakespeare şi din teatrul spaniol, A.W. Schlegel este autorul *Prelegerilor despre literatura frumoasă şi artă*, ţinute la Berlin între 1801-1804, şi, mai cu seamă, al celebrului curs *Despre arta şi literatura dramatică*, alcătuit din lecţiile ţinute la Viena în anul 1808. În timp ce „Sturm und Drang"-ul ignorase drama burgheză iluministă, romantismul german o va denunţa necruţător prin A.W. Schlegel ca pe una dintre formele cele mai ridicole ale spiritului burghez filistin.

Imitarea naturii, înţeleasă de Diderot şi de iluminiştii francezi ca o reproducere fidelă a realităţii, devine pentru A.W. Schlegel o formă de verism care merge până la negarea poeziei.[1]

Reluând în prelegerile din 1808 *Despre arta şi literatura dramatică*, aproape toate principiile poetice şi teatrale din scrierile precedente, A.W. Schlegel stabileşte o sumă de idei teoretice de factură pur romantică, dar şi general estetică, care se vor impune la toţi reprezentanţii şcolii sale – Jean Paul, Ludwig Tieck, precum şi la cei ai romantismului francez.

Continuând în spirit romantic unele dintre principiile poetice teatrale ale iluminismului, care avea în vedere eficienţa socială a piesei de teatru în spectacol, A.W. Schlegel afirmă că orice operă dramatică trebuie privită dintr-o dublă aspect: poetic şi teatral. Din punct de vedere poetic, drama este „oglinda unor idei, adică gânduri şi sentimente care, prin natura lor, sunt eterne şi adevărate". Din punct de vedere teatral, „obiectivul propus este acela de a produce o impresie asupra unei mulţimi adunate, de a-i capta atenţia şi de a-i trezi interesul şi simpatia", iar aceasta se realizează cel mai bine prin sensibilizarea „ritmului" acţiunii. Forţa teatrului şi efi-

[1] „Prin cea mai grosolană confuzie a tuturor conceptelor s-a inclus în conţinut ceea ce e formă, mijloc de reprezentare, şi s-a declarat, de exemplu, antinatural ca personajele dramei să vorbească în versuri, ca şi cum autorul ar vrea să ne prezinte poeţi în plină improvizaţie, şi ca şi cum stilul poetic n-ar îngloba semnificaţia operei în ansamblul său" – spunea A.W. Schlegel într-o conferinţă ţinută la Berlin, în 1802, cu titlul: *Despre raporturile artelor frumoase cu natura; despre iluzie şi asemănare; despre stil şi manieră* (citat de Roland Mortier în „Diderot en Allemagne", PUF, 1954, cap. C).

cienţa sa faţă de toate celelalte forme de artă constă în faptul că el realizează unificarea conştiinţelor, comuniunea spirituală între toţi participanţii la actul teatral – idee pe care o găsim formulată aproape identic la Grimm sau Mercier, în plin iluminism.

Cursul lui Schlegel, tradus în 1814 în Franţa de Doamna Necker de Saussure, o rudă a Doamnei de Staël, a influenţat în mare măsură teoria şi practica dramatică franceză mai cu seamă prin concepţia alăturării contrariilor în sfera sentimentului, singurul capabil să intuiască „misterul naturii".[1]

Romantismul târziu de la Berlin, prin La Motte-Fouqué sau Chamisso, e preocupat mai mult de aspecte ale problemei naţionale germane şi de fantastic, şi mai puţin de teorie şi teatru.

Cel de-al doilea mare grup romantic german este acela de la Heidelberg, orientat şi el spre fantastic, idealizarea trecutului, mistică creştină şi folclor, prin Clemens Brentano, Ludwig Achim vor Arnim, Joseph Görres, Jacob şi Wilhelm Grimm. Din aceeaşi mişcare fac parte Kleist, cu temele şi personajele sale dramatice de factură romantică şi Höldelrin, căutătorul unui ideal estetic şi umanitar pentru timpurile pe care le trăia ţara sa, când imaginea Greciei antice îi apărea ca una dintre cele mai strălucitoare ale istoriei. Aceasta explică şi excelenta traducere din teatrul lui Sofocle pe care Hölderlin a dat-o Germaniei.

Ca şi romantismul englez, cel german a apărut înaintea celui francez, aşa că şi îmbătrânirea lui se produce în momentele în care, în Franţa, acest curent cultural atinge apogeul. Iar prelungirea lui epigonică va duce la exagerări, la artificii de expresie, sau la o confruntare ironică a idealului romantic cu realitatea, ceea ce va pregăti însă drumul marilor scriitori realişti germani.

În Franţa, clasicismul secolului al XVII-lea, regăsit în raţionalismul iluminist şi adesea chiar în estetica mişcării, se prelun-

[1] Aici se cade a sublinia o realitate culturală evidentă, notată şi de Croce în *Estetica* sa, după care „opera gândirii germane din ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în ciuda erorilor care au viciat-o şi care trebuia să stârnească imediat o severă şi excesivă reacţie, este în ansamblul ei atât de însemnată, încât merită pe drept primul loc nu numai în istoria generală a gândirii europene din acea perioadă, ci şi în istoria particulară a esteticii..." (*Op. cit.*, partea a doua, Cap. XIV, p. 409).

geşte până la finalul veacului al XVIII-lea. Dovadă este şi faptul că termenul care desemnează curentul „romantic" se împământeneşte în limba franceză abia prin *Despre Germania* (1813) a Doamnei de Staël, cu sensul lui „die Romantik" din germană, adică romantic, contra clasic şi raţionalist, sens cu care cuvântul circula în Germania înainte de 1800.

Delimitările în timp şi de conţinut ale curentului demonstrează, mai mult decât în celelalte culturi naţionale, relaţia artă-politică, stabilită în cadrul romantismului francez. Fixându-şi începuturile după Revoluţia de la 1789, curentul romantic în Franţa acompaniază paralel Consulatul lui Napoleon, Imperiul, restaurarea şi căderea Bourbonilor, domnia lui Ludovic Filip, până la Revoluţia din 1848. Acestea sunt etape politice şi culturale deopotrivă, legate în conţinut, şi care, succedându-se, determină şi specificul romantismului francez în fiecare dintre ele.

„Cearta dintre antici şi moderni"[1], de la sfârşitul secolului al XVII-lea, fusese o expresie a instaurării spiritului critic în cultura clasică, în sensul raţionalismului cartezian, dar reprezentase, în acelaşi timp, şi începutul unei noi epoci în gândire – aceea care încheia clasicismul şi care avea să ajungă, prin iluminism, la relativismul romantic. Ceea ce va prefigura în acest sens, în mod contradictoriu, secolul XVIII, raţionalist şi sensibil în egală măsură, va fi continuat şi desăvârşit în direcţia unei spiritualităţi noi de secol al XIX-lea, romantic şi realist.

La început, lupta dintre spiritul tradiţional şi spiritul nou se poartă, dincolo de operele literare înseşi, pe planul academismului şi al presei oficiale, pe de o parte, şi al intervenţiilor teoretice, care vor deveni apoi adevărate manifeste ale romantismului, datorate marilor creatori ca Stendhal, Hugo, Vigny, Gauthier, pe de altă parte. Bătălia se duce în numele liricii şi al teatrului, genurile în proză şi epica urmând, în linii mari, practica şi poetica tradiţională.

[1] *La Querelle des Anciennes et des Modernes* e declanşată de citirea unui poem, *Le siècle de Louis le Grand*, în 1687, la Academia franceză, de către autorul său Ch. Perrault, în care modernii sunt puşi pe acelaşi plan valoric cu anticii şi ridicaţi chiar deasupra lor. Lui Perrault îi va răspunde Boileau şi apoi La Bruyère, care cred în superioritatea definitivă a anticilor.

În secolul al XIX-lea, critica literară ia un avânt considerabil, manifestându-se în publicații specializate, dar, în ceea ce privește receptarea noului, ea rămâne conformă principiilor tradiționale, teoriilor lui Boileau și Voltaire și, deci, o frână în calea impunerii romantismului în Franța. Față de situația similară din Germania, unde presa burgheză favorizase difuzarea esteticii romantice a grupului de la Jena și Berlin prin „Athenäum"-ul fraților Schlegel, în Franța, jurnalele și criticii lor îi silesc pe artiștii înșiși să cumuleze și funcția de apărători teoretici ai propriilor opere, nu prin presă, ci prin întinse eseuri publicate independent. Acesta a fost cazul lui *Stendhal* cu al său *Racine și Shakespeare*, din 1821-1823, sau al lui *Victor Hugo* din *William Shakespeare* de la 1864.

Astfel, prelegerile de istorie a literaturii ținute de *La Harpe* la Lycée (1786-1788) apar, începând din 1797 până în 1805, sub titlul *Lycée* sau *Curs de literatură veche și modernă*, – ca o laudă adusă literaturii perioadei luminilor din perspectiva principiilor esteticii clasice, conform căreia frumosul universal depinde de respectarea regulilor. Și totuși, La Harpe îl apreciază pe Shakespeare pentru unele amănunte cu adevărat artistice care fuseseră însă „executate după principii".

La 8 august 1793, Academia franceză se închide, revoluționarii sperând să facă să apară astfel o literatură liberă, expresie a noii democrații. Acest deziderat rămâne doar teoretic în paginile ziarului „Decada" (1794-1807), publicație reprezentativă pentru principiile Republicii. „Ar fi o greșeală să se creadă că, după cinci ani de revoluție, spiritul francez a rămas același... Gustul trebuie să se lărgească, critica să se lumineze..." se spune în articolul-program din numărul 1 al „Decadei".[1] Aceasta era interesată și de literaturile străine în egală măsură cu promovarea literaturii noi naționale. Cei mai activi în paginile ziarului sunt *Cabanis* și *Fauriel*, admiratori ai enciclopediștilor, ignorând regulile și deosebirea dintre genuri și admițând drept unic scop al artei emoționarea publicului și adeziunea acestuia.

Dar Imperiul contrazice în cele din urmă ideile enunțate în „Decada", care va fi suprimată în 1807, și repune în circulație

[1] Citat de Roger Fayolle în „La Critique littéraire", Lib. A. Colin, 2-e éd., 1964, p. 78.

principiile clasicismului, demascând erorile modernilor. Vocea oficială va fi *Geoffroy*, părintele foiletonului de la „Jurnalul dezbaterilor". Programul publicației a fost redactat de *Roederer* și rezuma scopul și poziția teoretică a acesteia: „Spiritul ziarului e de a declanșa un război deschis: Revoluției, științelor matematice și fizice care au corupt morala, secătuind sufletele și ducând la ateism, filosofiei secolului al XVIII-lea, literaturii secolului al XVIII-lea pentru că ea s-a asociat filosofiei...; și de a face elogiul permanent secolului lui Ludovic al XIV-lea." Pe lângă lupta fățișă, oficială, împotriva iluminismului, criticii de la „Jurnalul dezbaterilor" se opun și partizanilor și admiratorilor literaturilor străine, a celor nordice în special, iar dintre acestea, celei germane.

Reprezentanta mișcării cosmopolite, combătută cu sârguință de Geoffroy, va fi *Doamna de Staël*, apărătoare a idealismului subiectiv și individualist, care opune idealului clasic al imitării raționale a naturii, idealul romantic al creației libere și personale.[1]

În *Despre literatură*, (1800), Doamna de Staël pune problemele declanșate de vechea ceartă dintre antici și moderni pe baze reale de discuție, demonstrând teoretic că spiritul și gustul unui popor depind direct de existența sa socială, de climă, de condițiile politice în care acesta trăiește, de legi și religie. Aceste condiții specifice, și nu universale, vor determina suma culturilor naționale, și ele în schimbare permanentă. Trăind până acum sub semnul literaturii clasice de origine antică greco-romană, o literatură de tip meridional, sudic, sufletul modern își are corespondență în literatura de tip romantic, de factură nordică, cea care a înlocuit ordinea, claritatea și măsura cu „simțământul dureros", cu „nevoia de a sparge limitele care îngrădesc imaginația".[2]

Înzestrată cu o conștiință filozofico-teoretică superioară, Doamna de Staël justifică ceea ce apăruse doar limitat în gândirea lui Diderot și a altor iluminiști. Desăvârșind, deci, în plan teoretic, multe dintre tendințele secolului al XVIII-lea, autoarea scrierii *Despre Germania* (1810-1814), se oprește și asupra genurilor literare particulare: tragedie, comedie, poezie, critică, analizându-le

---

[1] *Op. cit.*, p. 82.

[2] „Despre literatură", în vol. *Scrieri alese*, ELU, 1967, trad. Irina Mavrodin; partea I, Cap. 11, p. 341.

pe baza principiilor estetice mai general formulate în *Despre literatură*. Astfel, „tendința firească a secolului o constituie tragedia istorică",[1] care înlocuiește ciocnirea pasiunilor cu aceea a caracterelor complexe, implicate în evenimente, plasate și determinate de un anumit mediu social, politic și moral, sfidând unitățile de timp și de loc în favoarea celei de acțiune. În ceea ce privește comedia, dintre speciile dramatice cea mai aplicată realității, ea se va adapta permanent schimbărilor politice și sociale pe care orice societate le suportă. Ca urmare, și critica, părăsind cadrele fixe ale dogmelor, va trebui să surprindă fenomenul artistic în mișcare, să fie „descrierea animată a capodoperelor", să fie îndrumătoarea autorilor și a publicului.

În jurul Doamnei de Staël se adună la Coppet artiști și gânditori partizani ai noilor tendințe și luptători împotriva clasicismului. Astfel, în 1809, *Benjamin Constant* în *Reflecții asupra tragediei «Walenstein» și asupra teatrului german* face critica pieselor normate clasice și apără dramaturgia germană care „ne prezintă personajele cu slăbiciunile lor, cu inconsecvențele lor și cu toată această mobilitate schimbătoare care e proprie naturii umane și care face ca ființele să fie reale."[2]

În anul 1814, prin traducerea cursului lui A.W. Schlegel *Despre arta și literatura dramatică*, se pune în circulație în Franța principiul conform căruia Evul Mediu a fost unul romantic, iar Renașterea a distrus acordul dintre literatură și viață. Tot de la Schlegel, francezii mai preiau ideea după care critica veche s-a bazat pe opere moarte, în timp ce scopul ei e tocmai acela de a depista viața din artă.

Chateaubriand, spirit tradiționalist și religios, va prefigura o altă direcție de dezvoltare a romantismului francez prin reînnoirea materiei și formei literare în opere de inspirație creștină. În *Geniul creștinismului* (1802), Chateaubriand propune morala creștină, necunoscută anticilor, ca una capabilă să furnizeze substanța literară, să traducă în imagini artistice „jocul pasiunilor", orice manifestare a vieții lăuntrice, printr-o expresie artistică personală, individuală.

---

[1] *Despre Germania* partea a II-a, cap. 15, p. 457.

[2] Citat de Roger Faxolle, în „La Critique littéraire", p. 85.

Meritul teoretic al Doamnei de Staël şi al lui Chateaubriand e acela de a fi pregătit calea reînnoirilor general-artistice romantice, pe baze filosofice coerente şi corespunzătoare noii spiritualităţi, fundamentată de către iluminiştii secolului al XVIII-lea în forme intuitive şi necuprinzătoare.

Şi totuşi, romantismul avea să relativizeze criteriile gustului şi ale judecăţii estetice. De aici, observă F. Brunétière, „şi împotrivirea pe care avea să i-o impună critica. Sau, mai degrabă, în afara romantismului, paralel cu romantismul, dacă vreţi, critica, urmându-şi ascensiunea, avea să reducă partea acelei «relativităţi» pe care o recunoaştem în lucruri."[1]

O dată cu sfârşitul Imperiului şi Restaurarea Bourbonilor (1814), disputa literară dintre clasici şi romantici devine mai acută, dar romantismul îşi va găsi unitatea în această luptă. Dacă, la început, revolta romantică este tocmai împotriva gustului literar clasic limitat de reguli, acţiunea de combatere a acestora în numele unei arte nesistematizate, independente şi subiective, va sfârşi prin a le înlocui cu altele noi. Deci, lupta contra unui sistem va duce la apariţia altui sistem, ceea ce poate fi considerat ca eroarea teoretică fundamentală a romantismului.

O deosebire a romantismului faţă de clasicism constă în aceea că, în timp ce teoria secolului al VII-lea fusese fundamentată de critici, cea romantică va fi impusă de creatori şi, mai întâi, de operele lor. Ea se manifestă, în primul rând, prin definiţii date stării de spirit şi curentului care o ilustrează prin opere, şi, ulterior, prin principii estetice, care privesc mai cu seamă teatrul şi poezia. E vorba, până la urmă, tot de o estetică a genurilor, dar a cărei substanţă e modificată total faţă de cea clasică.

În mai toate definiţiile date de *Nodier* în *Despre fantastic în literatură* (1822), *Stendhal* în *Racine şi Shakespeare* (1821-1823), *Soumet* în *Muza franceză* (despre „Noile ode" de V. Hugo) la 1824, *Hugo* însuşi în prefaţa la *Ode* (1824) şi la *Ode şi balade* (1826), sau *Emile Deschamps* în prefaţa la *Studiile franceze şi străine* (1828), apar elemente ale definirii spiritului romantic, ale stării de suflet romantice, ale idealurilor noi, ale misterelor şi emoţiilor individuale, ale pasiunilor, ale senzaţiilor vii în contra

[1] F. Brunétière în *Evoluţia criticii...*, lecţia a VI-a, pp. 194-195.

abstracțiunilor, a schemelor umane fixe și a legilor impuse din exterior de clasicism.

Oricum, nici una dintre definițiile date romantismului până la 1827 nu cuprinde o relație fundamentală care să unifice impresiile disparate ale teoreticienilor, fiecare în parte propunând propria sa formulă estetică. Explicația constă în faptul că, în primul sfert al secolului al XIX-lea, literatura nouă își căuta încă drumul, iar marile opere care aveau să facă gloria romantismului nu apăruseră încă.

Astfel, în primii ani ai Restaurației, lupta dintre clasici și romantici devine o luptă între ultraregaliști și liberali. Primii, din care făceau parte Hugo, Vigny, Deschamps, apără literatura creștină și cavalerească în fața raționalismului filosofic care ar fi fost purtătorul de vină al revoluției. Liberalii, în schimb, se proclamă clasici în spirit raționalist, apărând literatura secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea de primejdia romantică. În acest sens trebuie considerat *Cursul analitic de literatură generală* (1817) al lui *Népomucène Lemercier* care readuce la zi „principiile adevăratului frumos, despre care cei vechi ne-au dat admirabile exemple"[1].

Totuși, unii liberali, sub influența romantismului italian al lui *Manzoni*, devin partizanii independenței politice și artistice. Astfel, *Stendhal*, după o ședere de șapte ani la Milano, revine în 1821 în Franța și publică prima parte a eseului *Racine și Shakespeare*, recomandându-l pe ultimul ca exemplu față de primul, care servea încă drept model pentru un teatru plicticos și demodat. Propunând în spirit romantic tragedia istorică drept genul dramatic reprezentativ, Stendhal militează de fapt pentru o lărgire a sferei de conținut a tragicului clasic, care să pună însă în circulație, în loc de pasiuni, caractere în situații specific istorice, așa cum se întâmplă în dramele lui Shakespeare.

Acuzându-i pe regaliști de exagerări, Stendhal ajunge în cele din urmă la o conciliere cu aceștia în urma publicării prefeței la *Cromwell* a lui Victor Hugo în anul 1827. Această prefață este considerată manifestul-program al romanticilor, mai ales datorită

[1] Citat de Roger Fayolle în „La Critique littéraire", p. 88.

vehemenței cu care sunt formulate principiile estetice ale noii drame și a caracterului revoluționar al conținutului ei de idei.

În ceea ce îl privește pe acesta din urmă, prefața la *Cromwell* nu aduce aproape nimic nou care să nu fi fost deja spus de A.W. Schlegel, de Doamna de Staël, sau de Stendhal.[1] Pornind de la relația istorie-literatură, Hugo stabilește din această perspectivă trei mari diviziuni de timp și de expresie artistică. Astfel, oda e forma poetică care traduce starea primitivă lirică, în poemele homerice se regăsește Antichitatea, iar societatea modernă se exprimă prin dramă, modelul ideal fiind teatrul shakespearian. Materia dramei e realul, îmbinare de sublim și grotesc care trebuie tot astfel reîntâlnite în teatru, dar tratate artistic. Prin aceasta, acum, amestecul genurilor se justifică în mod necesar în „armonia contrariilor".

În numele naturii, al realității și al adevărului, drama istorică teoretizată în prefața la *Cromwell* va relata desfășurarea unui eveniment cu bogate implicații sociale, politice, morale și naționale, plasând evenimentul într-o perspectivă filosofică. De asemenea, personajele antrenate în acțiunea dramatică vor fi cât mai apropiate de adevăr, complexe, contradictorii. În consecință, clasicile unități vor fi repudiate, puritatea genurilor va fi distrusă în numele amestecului natural de tragic și comic, de urât și frumos.

Toate acestea determină o variație permanentă a tonului, o alternare și o îmbinare a stilului familiar cu cel nobil. Dar apropierea de adevăr se va face sub semnul artisticului, al frumosului poetic, în numele căruia Hugo recomandă folosirea în continuare a versului. Diderot ceruse, pentru o verosimilitate sporită în teatru, înlocuirea versului clasic cu proza; Hugo, într-o înțelegere superioară a frumosului artistic, diferit de frumosul natural, păstrează versul și virtuțile sale poetice.

În același sens, *Alfred de Vigny* continuă argumentele de fond ale lui Hugo privind drama istorică și misiunea ei socială, și teoretizează în *Scrisoarea către Lordul*** (1829), unele probleme de stil și limbă poetică, mijloacele de expresie artistice ale noii forme dramatice. Limbajul trebuie să fie specific caracterului care îl mânuiește și, în același timp, o expresie corespunzătoare a con-

[1] V. și F. Brunétière – „Evolutia criticii...", p. 192.

ţinutului de idei. Astfel e necesară o adaptare a alexandrinului „până la neglijenţa cea mai familiară (recitativul), apoi ridicarea sa până la lirismul cel mai înalt (cântul)." Elanului teoretic romantic, liber, al creatorilor, îi răspunde presa oficială prin criticii săi de la „Jurnalul dezbaterilor": *Saint Marc Girardin, Jules Janin, Cuvillier-Fleury*, şi cei de la „Revista celor două lumi": *Philarète Chasles, J.J. Ampère, Xavier Marmier, Gustave Planche*. Criticii îi acuză pe romantici de înlocuirea în teatru a sentimentului cu instinctul,[1] pretind că redescoperă filonul valoros al tradiţiei clasice într-o piesă ca *Lucreţia* lui Ponsard,[2] sau, în cel mai bun caz, pun în faţa Franţei „adevărata" literatură de valoare a celorlalte ţări, după cum anunţă chiar titlul publicaţiei – „Revista celor două lumi".

Un lucru este evident, anume acela că marii creatori romantici nu găsesc un sprijin în critica franceză academică şi oficială şi sunt, prin urmare, siliţi să se justifice şi să se apere singuri. Chiar în 1864, atunci când romantismul va fi deja secătuit şi va degenera prin unele laturi ale sale în extravaganţe şi bizarerii, Hugo în *William Shakespeare* va acuza critica de incapacitatea de a „admira" şi de a înţelege noţiunea de „geniu".

Théophile Gautier, într-un foileton publicat în 1838, în „La Presse", remarca, pe drept cuvânt, faptul că cronicile teatrale „seamănă mai degrabă a extrase mortuare decât a bucăţi de critică",[3] iar *A. de Musset* preferă înţelepciunii statuare a operelor lui Racine, Schiller sau Alfieri, literatura vie şi dinamică a lui Byron, Shakespeare şi Juvenal. „Teatrele noastre poartă costumele trecutului... Ce ni se spune despre noi la teatru, în cărţi?... Nu creăm decât fantome" scrie Musset în *Culegere de literatură şi critică*, din 1867.[4] Iar în epistola întâi din *Scrisorile lui Dupuis şi Cotonet* îi acuză în egală măsură pe romantici şi pe partizanii clasicismului de a fi înlocuit vechile convenţii şi dogme cu altele noi. Această observaţie e parţial exactă pentru că, repudiind vechile norme în spiritul libertăţii în artă, romanticii n-au ajuns,

[1] Cf. Girardin în *Curs de literatură dramatică* (1843-1863).

[2] Cf. Jules Janin în câteva foiletoane dramatice apărute în paginile „Dezbaterilor".

[3, 4] Citate de Roger Fayole în „La Critique...", pp. 107-108.

totuşi, la a stabili un program sistematic de şcoală. Faptul se explică prin aceea că, interesaţi în opera lor de concret, sfidând generalizările, ei au fost lipsiţi şi teoretic de facultatea abstractizării care să permită alcătuirea unei estetici ferme şi capabile să răspundă celei clasice.

Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, şi în Italia se simte tot mai evident necesitatea adaptării artei la noul gust estetic, la noile sensibilităţi, precum şi orientarea spre literaturile altor ţări, dintre care cea engleză ocupă şi aici primul loc. Există şi la italieni preferinţa artiştilor pentru temele medievale şi creştine, pentru folclor şi pentru problema naţională.

Publicaţia „Conciliatorul", apărută între 1818-1819, după cum arată şi denumirea ei, urmărea unificarea şi împăcarea italiană a conştiinţelor în plan moral, politic şi cultural, recomandând în acest sens o literatură bazată pe realităţile locale şi cu o putere de influenţare directă. Colaboratorii revistei, *Gian Domenico Romagnosi, Ermes Visconti, Ludovico di Breme, Giovanni Berchet*, propagă în spiritul ideilor Doamnei de Staël, binecunoscută în Italia mai cu seamă în urma publicării în „Biblioteca italiană" a articolului său „Despre felul şi utilitatea traducerilor", de la 1816, idei privind o „renaştere" spirituală bazată nu pe dogme, ci pe o libertate istoric necesară. Şi în Italia „libertatea" cerută de intelectualii cei mai progresişti are în vedere dublul aspect artistic şi politic în egală măsură, ceea ce va face ca şi literatura să fie una militant-patriotică şi romantică.[1]

Înţelegând necesitatea continuităţii tradiţiei în cultura naţională modernă, *Alessandro Manzoni* va adapta această cerinţă spiritului nou, înflăcărat şi descătuşat de reguli şi dogme. În acelaşi timp apar însă şi atacurile clasiciste de felul celui al lui *Vincenzo Monti* din *Discurs asupra mitologiei* (1825), care viza, în special, influenţa germană în cultura italiană. Manzoni, animat de o aspiraţie în egală măsură creştină, patriotică şi umanistă, publică la Paris în 1823, *Scrisoarea către domnul Chauvet despre uni-*

[1] B. Croce, în *Estetica* (Partea a II-a, cap. XIV, pp. 412-416) subliniază particularităţile esteticii romantice italiene tocmai prin accentuarea funcţiunilor literaturii, considerată „un instrument practic, propagator de adevăruri istorice, ştiinţifice, religioase şi morale" şi determinate de cauze sociale şi politice specifice.

tatea de timp și de loc în tragedie, prin care face procesul regulilor și apără virtuțile morale ale marilor evenimente ale istoriei prin care transpare însăși Providența. În același an, Manzoni publică și *Scrisoarea despre romantism*, un refuz al miraculosului creștin în literatură și al influenței germane, în favoarea „utilului", „adevărului" și „interesantului". În teatru sunt necesare piese care să aibă o profundă valoare morală și umană, ele fiind rezultatele firești ale unei civilizații creștine.

Prin acest sentiment religios, moral și providențial, Manzoni ocupă un loc special în ansamblul romantismului european. Mult mai în spiritul acestuia va fi *Giacomo Leopardi*, care, în *Discursul unui italian asupra poeziei romantice* (1818) lansează o chemare și un îndemn la trezirea conștiințelor naționale prin literatură și, în spirit raționalist-iluminist, propune în locul idealului creștin al lui Manzoni ideea acțiunii utile și a iluziei constructive pentru salvarea sufletului omului modern de la singurătate și disperare.

În Rusia, romantismul prefigurat de Jukovski își găsește expresia maturității artistice în opera lui Lermontov.

Romantismul spaniol își trage izvoarele și temele din „Secolul de aur" al teatrului liber și popular al lui Lope de Vega, Tirso de Molina, sau din cel al lui Calderon de la Barca. Dar nu se poate vorbi aici de poziții teoretice ferme sau de manifeste general-estetice, de aplicarea lor la fenomenul dramatic, precum în celelalte culturi europene.

Teoriile teatrale romantice au fost polemice și au căutat să răspundă, printr-un sistem estetic specific, *Artei poetice* a lui Boileau, ignorând aproape total orice altă manifestare a clasicismului.

Dacă „arta poetică" a clasicismului a fost rezultatul unei elaborări dialectice îndelungate, pornite din Antichitate și desăvârșite în secolul al XVII-lea, teoria romantică nu a avut o asemenea tradiție, nu s-a împlinit într-un corp de legi literare, ci s-a redus la principii general-teatrale sau poetice elaborate de creatori. Criticii și literații și-au urmat drumul paralel cu artiștii romantici, urmărind principiile ferme și absolute în judecata estetică. Dar mișcarea literară romantică, pe lângă subiectivismul și lirismul care îi sunt specifice, are meritul de a fi deschis teatrului căile spre afirmarea adevărului și a libertății necesare, de a-l face să-și asume funcții sociale, civilizatoare și progresiste, de a

deveni o tribună de idei morale și umanitare, dar, mai ales, acest curent cu caracter revoluționar anunța direcțiile principale ale lirismului european și ale realismului în cultură.

*
* *

„Culoarea locală" căutată de autorii dramatici romantici este cuvântul de ordine și pentru reprezentație. Locul de desfășurare a acțiunii în drama istorică e limitat la câteva cadre aproape fixe: săli sau galerii sumbre de castele, păduri, cimitire, colibe umile. În scopul veridicității, scriitorii adaugă textului piesei indicații de montare. Hugo construiește machete pentru unele decoruri, iar marii pictori ai epocii, ca Paul Delaroche, Delacroix sau Nanteuil, desenează costumele și uneori decorurile. Adevărul și culoarea locală în spectacol sunt obținute prin documentări savante, prin reconstituirea informată și detaliată a stilului și arhitecturii epocii reprezentate. Se au în vedere chiar și cele mai mărunte accesorii.

Alături de sălile vechi de teatru se construiesc în Germania, Franța, Anglia, Rusia și Ungaria săli noi, dar tot după modelele italiene ale arhitecturii clasice, care însă se complică prin ornamentația foaierelor și lojilor.

Preocuparea pentru locul de joc și condițiile de desfășurare a spectacolului apare în unele scrieri ale coregrafului *Deshayes* care cerea sălii o cât mai bună acustică și o cât mai bună vizibilitate pentru „a menaja vocea actorilor și a le păstra tonul adevărat".[1]

Gustave Planche de la „Revista celor două lumi" scrie la 1 decembrie 1834 un articol despre necesitatea „exactității arheologice" în spectacol, deoarece publicul, înainte de a putea aprecia valoarea jocului actorilor, care poate fi stabilită abia la sfârșitul reprezentației, își oprește atenția asupra costumului, a elementelor exterioare fizice și vestimentare cu care i se prezintă interpreții piesei încă din primul moment.[2]

Theophile Gautier acuză teatrul de prozaism, de lipsă de poezie și fantezie, de faptul că „actorii joacă în hainele de stradă",

[1] Cf. *Une salle de spectacle*, în „L'Art du Théâtre"; éd. Seghers, 1963, pp. 509-510.

[2] Cf. *Il n'y a plus que la décoration qui compte*, în *op. cit.*, p. 515.

cu „aceleași maniere de care se servesc în viața particulară". Or, „arta nu poate exista fără convenție; absența convenției duce teatrul la ruină", după cum și „limbajul firesc al actorilor este versul", și nu proza.[1]

Pentru *Léon Halevy*, literat, dramaturg și poet, valoarea unui spectacol nu stă în autenticitatea montării, ci în frumusețea textului literar, pentru că „teatrul este un templu, nu o dugheană", iar „geniul printr-un frumos vers / Într-un colț de palat evocă un univers".[2]

Un câștig real al artei spectacolului romantic este însă folosirea estetică a luminilor, o dată ce lampa cu gaz ia locul lumânărilor, dăunătoare până acum expresivității jocului actoricesc și atmosferei acțiunii dramatice. Deshayes apreciază în mod special această descoperire cu urmări și foloase directe în arta spectacolului. „Această lumină este perfectă pentru efectul scenic. Datorită lămpii cu gaz se poate realiza o gradare cu adevărat magică a clarității și nimeni nu va mai fi obligat să recurgă la neverosimilități izbitoare atunci când acțiunea cere să se treacă de la zi la noapte" va scrie coregraful-teoretician.[3]

Realismul și naturalismul lui Antoine și al „Teatrului liber" vor găsi la sfârșitul secolului un precursor pentru estetica adevărului scenic în teoria și practica spectacolului romantic.

FILOSOFII SECOLULUI AL XIX-LEA DESPRE TEATRU[4]

Marii filosofi din secolul al XIX-lea – Schopenhauer, Fichte, Schelling, Hegel, Nietzsche – și sistemele lor filosofice sunt tributare și descind din *Immanuel Kant* și din idealismul său transcendental.

---

[1] Cf. *Histoire de l'Art dramatique en Frnçe depuis 25 ans*; Ed. Hetzel, Paris, 1858.

[2] Cf. *La mise en scène étouffe la pièce*; în L'Art du Théâtre, pp. 513-514.

[3] V. nota 18.

[4] „De la dogmatism la criticism, de la o concepție obiectivă la o atitudine relativă, chiar subiectivistă, estetica trebuia să evolueze în sensul unui abandon al ontologiei în favoarea psihologiei. E vorba aici despre unul dintre multiplele aspecte ale «revoluției coperniciene»" – scrie Denis Huisman în *L'Eshétique* (PUF, 1963, p. 25), în deschiderea capitolului al doilea privind revoluția operată de marii filosofi ai secolului al XIX-lea în istoria esteticii.

Ecou direct al raționalismului și materialismului iluminist, filozofia kantiană reține de la școala lui Wolff, de la discipolii săi Baumgarten și Mayer, în ciuda polemicii pe care a purtat-o cu aceștia asupra conceptului de „frumos", ideea conform căreia adevărul estetic este diferit de adevărul logic, de unde rezultă cele două posibilități de a exprima gândirea: un „modus logicus" și un „modus aestheticus". Cea de a treia „critică" a lui Kant – *Critica judecății*, din 1790 – cuprinde principiile sale după care arta este expresia în imagini a unui concept intelectual. Puterea de reprezentare a ideilor estetice o are doar geniul, care este dotat cu inteligență, imaginație și gust, cel din urmă având funcția de a adapta imaginația la inteligență. „Armonia subiectivă" a acestora două produce sentimentul estetic și explică, de fapt, toate ideile esteticii kantiene. Frumosul din artă, „operă a geniului", – facultate care reprezintă „idei estetice", „nu e un lucru frumos, ci o frumoasă reprezentare a unui lucru",[1] e un frumos „aderent", pentru că numai acesta se fixează în jurul unui concept și poate fi judecat ca un concept; în timp ce frumosul „pur", sau liber, al naturii, e opera unei arte supraumane, despre care nu știm nimic și care ne scapă. Contemporanii lui Kant și posteritatea sa imediată, individualistă și liberală, sunt câștigați de sistemul său de gândire, mai ales de explicația după care ideile rațiunii, diferite de categoriile intelectului, conduc legile naturii; iar, în al doilea rând un mare succes îl va avea teoria sa despre geniu.

Arthur Schopenhauer, creatorul unui sistem filosofic idealist prelungit din premisele metafizicii kantiene, pune, în spiritul acesteia, bazele cunoașterii subiective, intuitive, prin care omul, prin generalizări, ajunge la un tip superior de organizare – cea rațională. Rațiunea individuală este și ea subiectivă, dar „lumea e reprezentarea mea; noi suntem o parte din lume, din tot, deci și din esența acestei lumi",[2] și, în consecință, datorită intuiției și ducând în noi o parte din esența realității, putem cunoaște această esență. Ea este „voința de a trăi", identică cu ea însăși, imuabilă,

[1] Cf. Kant, *Critica judecății*, Secțiunea I, Cartea a II-a, par. 48, p. 137; în traducere franceză de J. Gibelin, Lib. Philosophique, J. Vrin, 1928.

[2] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, în *Sämtliche Werke*, I, P. 3, Stuttgart, Frankfurt am Mein, Cotta – Insel.

liberă și aptă să se obiectiveze în idei. Cel mai capabil să intuiască esența, voința de a trăi a fenomenelor, este geniul. Acesta, printr-o acumulare continuă de experiențe totale, ajunge la ideea inutilității existenței și se refugiază în contemplativitate pentru a scăpa de domnia tiranică a voinței care, împlinită, generează mereu o altă dorință. Fiecare moment al lanțului de aspirații este încărcat de suferință și stârnește mila. Posibilitățile de a-i scăpa sunt asceza și nirvana budhistă, aneantizarea supremă, iar moartea individului e singura salvare reală, dar, în același timp, moartea e o „aparență", pentru că „voința" este indestructibilă.

Lumea ca voință și reprezentare, apărută în 1818, acreditează și ideea prin care geniul, singurul în stare să înțeleagă spectacolul absurd al existenței, se refugiază în artă, formă a contemplării, și ajunge la starea fericită. În acest sens, tragedia este „forma superioară a geniului poetic", pentru că „ceea ce vedem este voința în luptă cu ea însăși". Această voință care „la toți oamenii e una singură" se manifestă însă individual, în moduri diferite.

Un erou tragic este o ființă „excepțională", pentru că, dacă nu ar fi așa, nici conflictul nu ar mai fi tragic, ci derizoriu.[1]

Datorită „milei", participanții la spectacolul tragic pot intra în relație cu ideea de „om absolut", pentru că individul nu are înțelegere decât pentru fenomenele care îi trezesc milă și simpatie. Dar forma superioară a tuturor artelor este, pentru Schopenhauer, muzica; ea se confundă cu universul, nefiind altceva decât însăși voința încarnată, inteligibilă și în egală măsură inexplicabilă.

Moștenirea spirituală a pesimismului schopenhauerian, mai cu seamă a celui din partea a treia a *Lumii ca voință și reprezentare*, se regăsește în filosofia lui Friedrich Nietzsche și în estetica dramei lui Richard Wagner.

În *Religia în limitele rațiunii simple*, din 1793, Kant explicase că, dacă lucrurile nu pot fi sesizate decât cu ajutorul unor forme subiective care le ordonează în timp și spațiu conform unor principii precum cel al cauzalității, omul ajunge nu la o cunoaștere a lucrului în sine, ci a fenomenelor. Astfel Kant, dezvoltând sistemul său filosofic din *Critica rațiunii pure* și *Critica rațiunii*

[1] În sistemul artelor pe care l-a conceput Schopenhauer, comedia nu figurează fiind prea josnică pentru a merita numele de „artă".

practice, ajunsese la desăvârşirea unui idealism de tip transcendental care eşuase în agnosticism. „Frumosul" era înconjurat de o aură misterioasă, despre care Croce va spune că „era în fond propria sa nedumerire şi neclaritate".[1]

Cunoaşterea esenţei existenţei, cunoaştere pe care Kant o neagă, e descoperită de Shopenhauer în „voinţa de a trăi", iar de Hegel în „ideea absolută". Pentru acesta din urmă, orice lucru nu este decât o manifestare a „ideii", principiul unic în care se identifică fiinţa şi gândirea şi care se dezvoltă în trei momente: teza, antiteza şi sinteza.

Deci, Hegel – filosoful şi autorul *Prelegerilor de estetică* – consideră „frumosul" ca o manifestare sensibilă a ideii. Aspiraţia cea mai înaltă a vieţii spirituale este „spiritul absolut", treaptă supremă, pe care spiritul înţelege idealitatea realului. Spre absolut, umanitatea poate ajunge străbătând trei etape: arta, religia şi filosofia, cea din urmă fiind şi cea mai elevată dintre toate.

Hegel stabileşte trei momente principale ale artei, care corespund celor trei etape istorice: simbolist-orientală, clasic-greacă, romantic-modernă. Din această organizare sunt deduse apoi artele particulare şi specifice: momentul simbolist e marcat de arhitectură, cel clasic de sculptură, iar cel romantic de pictură, muzică şi poezie. Aceasta din urmă are o expresie plastică sau picturală, prin epică, ori sugestivă şi muzicală, prin lirică. Poezia dramatică este, „cea mai perfectă totalitate" şi ea trebuie considerată ca „treapta cea mai înaltă a poeziei şi a artei în general".[2]

Singura lege „cu adevărat inviolabilă" a dramei este unitatea de acţiune. Ca operă de artă poetică, drama se exprimă efectiv doar scenic. Aceasta înseamnă asocierea textului şi a muzicii cu o altă formă de expresie artistică: arta actorului, care s-a dezvoltat complet numai în timpurile moderne, deoarece la greci, de exemplu, ea se reducea la o „înzestrare a statuii cu suflet".[3] Declamarea, mimica şi gestul actorului nu aveau aproape nici o valoare, pentru că importantă era numai înţelegerea textului, claritatea.

---

[1] V. *Estetica*, p. 344.
[2] Cf. *Prelegeri de estetică*, p. 556.
[3] *Op. cit.*, pp. 585-586.

În epoca modernă, actorul „se introduce în opera de artă ca individ integral" şi va trebui, prin urmare, „să se transpună cu totul şi să-şi realizeze rolul, aşa cum poetul l-a conceput", „să fie, oarecum, instrumentul pe care cântă autorul". Rolul lui de creator constă în adaptarea personalităţii sale la cea a personajului său şi în desăvârşirea în aces sens a intenţiilor poetului.

În ultima parte a esteticii sale, Hegel analizează „speciile poeziei dramatice şi principalele ei momente: tragedia, comedia şi drama" – principiul acesteia din urmă fiind o „apropiere", o „conciliere" între primele două „prin estompare reciprocă"[1] şi repezentând forma de expresie a sufletului modern al cărui conţinut îl formează „pasiunea personală".[2]

Bazaţi pe „puterea de judecată" a filosofiei kantiene, pe voluntarismul schopenhauerian, Friedrich Nietzsche – filosofic, şi Richard Wagner – teoretic, dar, mai ales, practic, vor anunţa epoca modernă în gândirea teatrală, pregătind, astfel, toată diversificarea de mişcări şi curente teatrale ale secolului al XX-lea.

Karl Jaspers, autorul unei monografii[3] consacrate lui Nietzsche, stabileşte că scrierea sa „Naşterea tragediei din spiritul muzicii" de la 1871, care conţine în mod esenţial întreaga estetică nietzscheiană, face parte din prima etapă a evoluţiei gândirii sale filosofice: timpul încrederii în cultură şi genii.

Mai curând clasic decât romantic în argumentele estetice, prin ideea că opera de artă nu este rezultatul unui impuls creator, al spontaneităţii spiritului individual, ci, dimpotrivă, al calmului, al forţei intelectuale a artistului de a generaliza şi esenţializa, pentru ca acesta să devină suveranul absolut al propriului său haos lăuntric; Nietzsche continuă, totuşi, dincolo de propriile sale afirmaţii, un puternic filon al romantismului.

Una dintre preocupările majore ale acestei mişcări în Germania fusese reînvierea mitologiei, a folclorului naţional, idee pentru susţinerea căreia Arnim şi Brento aveau să publice, între 1806-1808, o culegere de literatură populară – *Cornul fermecat al băiatului*, iar primul dintre cei doi editori avea să afirme chiar că legenda nibelungilor ar fi un corespondent germanic al poemelor home-

[1] *Op. cit.*, p. 603.
[2] *Op. cit.*, p. 606.
[3] V. *Nietzsche* (Traducerea franceză) –, NRF, Gallimard, 1950.

rice. Mai mult încă, Schelling nu va mai accepta caracterul antropologic al mitului, considerându-l un rezultat al activității spiritului liber de orice fel de determinări istorice sau psihice. Acest mod de înțelegere a mitului va fi preluat de Wagner, care va aprecia în *Opera și drama* de la 1850, că singura posibilitate de reînviere a artei autentice este revenirea la mit, după ce câștigurile gândirii raționale și științifice au distrus solidaritatea funciară dintre univers și om și intuițiile acestuia despre lume, personificate în zei și eroi.

Pentru Wagner, această reîntoarcere la mit se traduce în artă prin noua dramă pe care o propune – „Wortton-drama" – o reconciliere a muzicii cu cuvântul, ca în ritualul dramatic antic, singura capabilă să exprime „omenescul pur". În această nouă formulă teatrală se întâlnesc, contopindu-se, elementele specifice muzicii, cu acelea specifice teatrului și cu esența filosofică a mitologiei, toate împreună realizând o operă de artă totală, acea „Gesamtkunstwerk" – artă a viitorului.

Fr. Nietzsche va desăvârși, continuându-l astfel pe Wagner, teoria mitului, eliminând finalitatea gnoseologică a acestuia, deoarece pentru el arta nu e altceva decât o funcție a existenței, și nu o intuiție asupra ei.

Tudor Vianu, analizând consecințele acestei interpretări a mitului din *Nașterea tragediei*, descifrează sensul esteticii teatrale nietzscheene, a acelor termeni care o rezumă: dionisiacul și apolinicul. „În adevăr, ne spune Nietzsche, când grecii au luat cunoștință, cu ocazia experiențelor dionisiace, de fragilitatea principiului individuației, de ușurința cu care mărginita formă individuală se poate desface pentru a intra în marea și furtunoasa unitate a vieții, ei au găsit mijlocul de a se salva prin contemplația apolinică a unei lumi de forme liniștite. Tragedia greacă este produsul acestei sublimări a groazei de viață în încântare pentru aparențele ei."[1] „Mitul tragic nu poate fi înțeles decât ca o transformare imaginativă (Verbildlichung) a înțelepciunii dionisiace prin mijloace apolinice" – scrie Vianu în continuare, citându-l pe Nietzsche însuși.

[1] Tudor Vianu, „Poezie și mitologie" în vol. *Filosofie și poezie*, Ed. Enciclopedică Română, 1971, p. 40.

Deci, inspirată de filosofia şi de principiile esteticii schopenhaueriene,[1] păstrând cultul Antichităţii şi admiraţia pentru opera wagneriană, gândirea teoretică a lui Nietzsche este o expresie a metafizicii, a crizei în filosofie, manifestată în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar ea trebuie gândită şi explicată în contextul apariţiei şi formării sale în epocă, prin limitele acesteia, prin condiţiile obiective care au determinat-o. Dincolo de substratul individualist şi de semnificaţiile reacţionare care i s-au atribuit, trebuie căutat aspectul progresist şi pozitiv al filosofiei şi esteticii lui Fr. Nietzsche.

Michaela Tonitza-Iordache

[1] În următoarele două etape ale dialecticii gândirii nietzscheene stabilite de Jaspers în monografia sa – timpul încrederii pozitiviste în ştiinţă şi timpul filosofiei noi – „voinţa de a trăi" schopenhaueriană va deveni la Nietzsche „voinţa de putere" tradusă în teoria „omului superior".

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ARISTOTEL (384-322 î.Hr.)

Filosof grec. Elev al lui Platon, preceptor al lui Alexandru cel Mare, fondator al şcolii peripatetice. *A.* este fondatorul gnoseologiei de esenţă materialistă. Preocupat de probleme filosofice, politice, morale, ştiinţifice, iniţiator al logicii formale, *A.* este autorul unui mare număr de lucrări teoretice, dintre care mai importante sunt: *Retorica, Politica, Organon, Etica nicomahică, Parva naturalia, Istoria animalelor.* Lucrarea sa de teorie dramatică, *Poetica,* este primul text fundamental al esteticii teatrale europene.

Poetica

V.

Aşa cum am mai spus-o, comedia e imitaţia unor oameni neciopliţi; nu însă o imitaţie a totalităţii aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. (...)

Epopeea se apropie de tragedie întru atât că este, ca şi ea, imitaţia cu ajutorul cuvintelor a unor oameni aleşi; se deosebesc însă prin aceea că metrul de care se slujeşte epopeea e uniform, iar forma narativă. Tot astfel, în privinţa întinderii.

Faptul că tragedia năzuieşte să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea n-are limită în timp, constituie şi el o deosebire, măcar că la început o egală libertate domnea în una ca şi în cealaltă.

Dintre părţile lor constitutive, unele sunt aceleaşi la amândouă, altele proprii tragediei; de aceea, cine ştie să spună despre o tragedie dacă-i bună ori rea, ştie şi despre epopei. Căci elementele epopeii se întâlnesc şi în tragedie; ale tragediei însă nu se întâlnesc toate în epopee.

VI.

Despre poezia care imită în hexametri, ca şi despre comedie, va fi vorba mai târziu; deocamdată să vorbim de tragedie, făcând să decurgă definiţia naturii şi din cele spuse până aici. Tragedia e, aşadar, imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare

din părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, ci nu povestită, şi care stârnind mila şi frica săvârşeşte curăţirea acestor patimi. Numesc „grai împodobit" graiul cu ritm, armonie, cânt; şi înţeleg prin „osebit după fiecare din părţile ei" faptul că unele din acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie şi de muzică...

Cum imitaţia, care e tragedia, e săvârşită de oameni în acţiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic; urmează apoi cântul şi graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitaţia. Prin „grai", înţeleg alcătuirea verbală a versurilor; prin „cânt", ceva a cărui înrâurire e toată exterioară. (...)

VII.

După ce am lămurit cele de până aici, să cercetăm ce fel trebuie să fie îmbinarea faptelor, de vreme ce subiectul e cel dintâi şi cel mai de seamă element al tragediei. Aşa cum am stabilit, tragedia e doar imitarea unei acţiuni complete şi întregi, având o oarecare întindere; căci s-ar putea vorbi şi de un întreg lipsit de întindere. (...)

Fiinţă sau lucru de orice fel, alcătuit din părţi, frumosul, ca să-şi merite numele, trebuie nu numai să-şi aibă părţile în rânduială, dar să fie şi înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime şi ordine, ceea ce şi explică pentru ce o fiinţă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar rămâne nedesluşită) – şi nici una din cale afară de mare (în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unităţii şi al integrităţii publicului, ca înaintea unei lighioane mari de zece mii de stadii). Aşa cum e nevoie, prin urmare, ca trupurile şi fiinţele însufleţite să fie de o oarecare mărime – iar aceasta să fie lesne perceptibilă – , tot astfel subiectele trebuie să aibă şi ele o oarecare întindere – o întindere lesne de cuprins cu gândul. Cât priveşte limitele acestei întinderi – în raport cu condiţiile reprezentaţiilor dramatice, ori cu capacitatea de simţire a publicului –, fixarea lor nu ţine de regulile artei; căci dacă nevoia ar cere să se joace o dată o sută de tragedii, e limpede că li s-ar măsura durata cu clepsidra, cum se zice că se făcea pe vremuri. O limită decurgând din firea lucrurilor ar fi următoarea: sub raportul întinderii, o tragedie e cu

atât mai frumoasă cu cât e mai lungă, fără să înceteze a rămâne inteligibilă. Sau, ca să întrebuinţez o definiţie simplă, limită potrivită a întinderii unei tragedii e cea indispensabilă pentru ca, în desfăşurarea neîntreruptă a întâmplărilor cerută de asemănarea cu realitatea sau de progresiunea lor necesară, să se treacă de la o stare de fericire la una de nefericire, sau de la una de nefericire la alta de fericire. (...)

IX.

Din cele spuse până aici reiese lămurit că datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului şi ale necesarului. Într-adevăr, istoricul nu se deosebeşte de poet prin aceea că unul se exprimă în proză şi altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puţin istorie, versificată ori ba), ci pentru că unul înfăţişează faptele aievea întâmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. De aceea şi e poezia mai filozofică şi mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfăţişează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul. (...)

XIII.

Ce trebuie avut în vedere şi ce trebuie evitat în alcătuirea subiectelor, aşijderi în ce chip poate fi atins efectul tragediei – sunt chestiuni ce se cuvin lămurite ca urmare a celor spuse până aici.

Structura celei mai bune tragedii trebuie să nu fie simplă, ci complexă, şi ea însăşi imitaţia unor întâmplări în stare să stârnească frica şi mila – trezirea lor e doar propriul acestui fel de imitaţie –, e evident, în primul rând, că nu trebuie să înfăţişeze oameni de ispravă trecând de la o stare de fericire la una de nefericire; din cazurile cu putinţă, acesta e cel mai potrivnic emoţiei tragice, neavând darul să provoace nici unul din sentimentele cuvenite: nici pe cel de omenire, nici mila, nici frica.

De altă parte, nu trebuie să înfăţişeze nici pe vreun păcătos nevoie mare căzând din fericire în nenorocire. O asemenea intrigă mulţumeşte, e drept, sentimentul omeniei; e străină însă în aceeaşi măsură şi de milă şi de frică. (...)

O intrigă bine închegată trebuie să fie, prin urmare, simplă mai degrabă decât dublă, așa cum se pretinde. Mai trebuie iarăși ca schimbarea de situații să nu ducă de la nenorocire la fericire, ci dimpotrivă de la fericire la nenorocire, și nu din pricina unei josnicii înnăscute ci a unei greșeli mari, săvârșite fie de un om cum a fost vorba, fie de unul mai bun, mai curând decât unul mai rău. (...)

XV.

În legătură cu caracterele, patru sunt lucrurile ce trebuie ținute în seamă. Unul – cel mai important –, e că trebuie să fie alese. Se va putea vorbi de caracter dacă, așa cum am arătat, vorba ori fapta erolui oglindesc o atitudine; de un caracter ales, dacă atitudinea e și ea aleasă. Această calitate se întâlnește la personaje de orice categorie: aleasă poate fi și o femeie, și chiar un rob, măcar că femeia e mai curând o ființă inferioară, iar robul pe de-a-ntregul netrebnic.

A doua calitate de avut în vedere e potrivirea. Există o fire bărbătească; nici bărbăția însă, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii. A treia e asemănarea, care e altceva decât faptul de a atribui unui caracter cele două trăsături arătate înainte. A patra e statornicia. Chiar dacă obiectul imitației ar fi să fie nestatornic, și să înfățișeze acest soi de fire, încă trebuie înfățișat statornic în nestatornicia lui. Pildă de caracter josnic, creat astfel fără trebuință, e Menelau în *Oreste*; de caracter nevrednic și nepotrivit, tânguirea lui Odiseu în *Scila* și tirada Melanipei; de nestatornicie, *Ifigenia în Aulis*, unde eroina rugătoare din primele scene e altfel decât mai pe urmă.

În zugrăvirea caracterelor, ca și în înlănțuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul; așa fel ca spusele sau faptele unui personaj dat să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie, și iarăși o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau al necesarului. Evident că, la rândul lui, deznodământul intrigii trebuie să se datoreze caracterului eroilor, și nu unei intervenții divine, ca în *Medeea*, ori în episodul întoarcerii grecilor din *Iliada*. Intervenția divină trebuie folosită numai pentru întâmplări petrecute în afara desfășurării acțiunii, ori înainte de începerea ei – ce nu-i e dat omului să

cunoască –, sau pentru întâmplări viitoare, trebuind a fi prorocite şi vestite: chipurile, unde recunoaştem zeilor darul de a vedea totul. În înlănţuirea faptelor, nu trebuie de altminteri să-şi facă loc nici un element iraţional; iar dacă da numai în afara acţiunii, cum e intervenţia iraţionalului în *Oedipul* lui Sofocle. (...)

XXVI.

Cineva şi-ar putea pune acum întrebarea dacă imitaţia care îmbracă forma epopeii e superioară celei tragice, ori dimpotrivă. (...)

Superioară mai e tragedia şi pentru că, având toate elementele epopeii – i se întâmplă doar să se slujească până şi de metrul ei –, mai are pe deasupra unele apreciabile elemente proprii, ca muzica şi elementul scenic, mulţumită cărora desfătarea privitorului e considerabil sporită. Mai are apoi darul să ofere tablouri pline de relief, la citire şi reprezentare, fără a mai vorbi de acela de a stinge ţelul firesc al fiecărei imitaţii în limitele mai restrânse decât ale epopeii. Ce e concentrat produce mai multă plăcere decât ce se întinde pe un timp îndelungat: e destul să ne gândim la ce s-ar întâmpla dacă *Oedipul* lui Sofocle ar fi pus în atâtea versuri câte are *Iliada*.

Îmbrăcată în haină epică, imitaţia are de altminteri mai puţină unitate. Dovadă, faptul că din oricare epopee se pot scoate mai multe tragedii. Aşa fiind, dacă autorii de poeme epice s-ar apuca să exploreze un singur subiect tragic, ori ar face-o cu conciziune, şi atunci ar părea firav, ori dacă i-ar da lungimea cerută de hexametru – apă chioară. Când pretind că, epopeea are mai puţină unitate decât tragedia, vreau să spun că e împletită din mai multe acţiuni: aşa cum *Iliada* şi *Odiseea* sunt constituite din multe asemenea părţi, fiecare cu întinderea ei, măcar că aceste două epopei sunt cât se poate de desăvârşite şi, în măsura posibilului, imitaţii ale unei acţiuni unitare.

Dacă, prin urmare, tragedia e superioară epopeii în toate aceste privinţe, şi-i mai e superioară şi prin ceea ce constituie efectul propriu fiecărei arte (doar desfătarea pe care o produce nu trebuie să fie oricum s-ar nimeri, ci cum am arătat-o la vreme) e evident că întrupează o mai aleasă formă de artă, ca una care-şi atinge ţelul într-un chip mai deplin decât epopeea.

Despre tragedie şi despre epopee considerate în ele însele şi în elementele lor, despre numărul şi deosebirile acestora, despre pricinile ce le face bune ori rele, aşijderi despre criticile aduse şi despre răspunsurile de dat – cele spuse până aici sunt de ajuns. Despre poezia iambică şi despre comedie...

(Din vol.: *Aristotel, Poetica*, Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. PIPPIDI, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 1965.)

HORAŢIU, Quintus Horatius Flaccus (65-8 î.Hr.)

Poet latin. Prieten al împăratului Augustus, al poetului Virgiliu, protejat de Mecena, *H.* este autor de *Satire, Epode, Ode* şi *Epistole*. Dintre acestea din urmă, *Epistola către Pisoni (Arta poetică)* a avut o deosebită influenţă asupra teoriilor literare ale Renaşterii şi clasicismului.

Arta poetică (către Pisoni)

Voi care scrieţi, luaţi subiect pe măsura puterii
Voastre şi mult chibzuiţi ce vă pot purta, sau vă refuză
Umerii. Celui ce-alege materia după putinţă
Nu-i va lipsi bogăţia-n cuvinte, nici ordinea clară.
.....
Un subiect comic nu vrea să fie tratat în vers tragic;
Tot aşa,-n versuri de casă şi pentru călţuni potrivite,
Al lui Thyeste ospăţ povestit se revoltă să fie.
Fiece gen focul său cuvenit şi sortit să-şi păstreze.
Glasul său, totuşi, îşi înalţă, din când în când, şi comedia
Şi, mâniindu-se, Chremes, îşi umflă-a sa gură spre ceartă;
plânge şi tragicu-adesea în graiul pedestru.
.....
Dacă ceva ne-ncercat pui în scenă şi ai îndrăzneala
Un perosnaj nou să faci, să rămână aşa pân' la urmă,
Cum a purces la-nceput, şi să fie-n acord cu el însuşi.
Greu e să spui în chip propriu ceva general; e mai bine
Un episod iliac să prefaci într-o piesă de teatru,

Nu să prezinţi tu întâi lucruri necunoscute, nespuse.
.....
Tu să nu dai cumva, unui tânăr
Rol de bătrân, şi copilului, rol de bărbat în putere,
Ci-ntotdeauna-nsuşiri, căpătate-ori fireşti, ale vârstei.
Sau se petrece pe scenă un fapt, sau e spus când se-ntâmplă
Sufletul este mişcat mai puţin de ce-i spune urechea
Ca de aceea ce-i stă chiar sub ochi şi ceea ce vede
Însuşi cel ce priveşte; şi, totuşi, să n-aduci pe scenă
Ce-i potrivit să se-ntâmple-năuntru, şi ia dinaintea
Ochilor multe ce pot fi de-un martor sfătos povestite.
Faţă de public Medeea copiii să nu şi-i omoare,
Nelegiuitul Atreu să nu fiarbă-n vileag cărni umane,
Sau să se schimbe în pasăre Procne, şi Cadmus în şarpe.
Tot ce-mi arăţi de-acest fel, nefiind de crezut, mă revoltă.
Nici să nu fie mai mică şi nici de cinci acte să treacă
Piesa ce vrea să mai fie cerută şi-n teatru iar pusă;
Zeul să nu intervină decât când un nod se iveşte
Demn să-l dezlege, şi-a patra persoană să nu ia cuvântul.
Corul să aibă un rol de actor, împlinind funcţiunea
Sa personală, şi el între acte nimic să nu cânte
Fără folos subiectului şi nelegat strâns de-acesta.
El celor buni să ia partea şi sfat să le dea de prieten,
Ura s-aline, pe cei temători de greşeli să-i iubească,
Mesele simple-n bucate să laude, cum şi dreptatea
Cea sănătoasă, şi legea, şi pacea cu poarta deschisă;
Taine să ştie păstra, să-i implore pe zei şi să-i roage
Celor sărmani să le-aducă noroc şi să-l ia celor mândri.
.....
Însă pe Satirii veseli şi-obraznici, aşa fel se cade
A-i prezenta, şi-mpletit seriosul cu gluma să fie,
Astfel ca zeul pe scenă adus, sau eroul, oricare,
Înfăţişat mai nainte-n regească porfiră şi aur.
Să nu ajungă, prin proastă vorbire,-n murdarele cârciumi,
Sau, de ţărână ferindu-se, norii şi vidul să prindă.
Să flecărească nu-i demn tragedia în versuri uşoare;
ca o matroană silită să joace la zile festive,

Ea să roşească puţin lângă Satirii fără ruşine.
Mie, Pisoni, mi-ar plăcea, dacă drame satirice-aş scrie,
Nu stilul fără figuri, numai nume şi verbele proprii,
Nici n-aş umbla să alung tonul tragic...

(Din vol.: Horaţiu, *Satire şi Epistole*, BPT, trad. Constantin I. Niculescu, 1959.)

SFÂNTUL CIPRIAN (210-258)

Părinte al bisericii latine. Episcop al Cartaginei. Propovăduitor al Graţiei şi denigrator al imoralităţii spectacolelor teatrale în *Scrisoare către Donat* şi *Despre corupţia care domneşte în lume* – 250.

Despre corupţia care domneşte în lume

Aruncaţi-vă privirea asupra teatrului: veţi vedea acolo lucruri demne de milă şi întru totul ruşinoase. Tragedia se mândreşte cu reprezentarea crimelor trecute; şi se redescoperă oroarea paricidelor, şi a incestelor, de teamă ca amintirea acestor frumoase întâmplări să nu se şteargă cu timpul. Aceste crime au încetat, şi se dau drept pildă. Caraghioslîcurile ruşinoase ale comedienilor reprezintă infamiile care se petrec în case, sau le fac cunoscute pe cele care se pot întâmpla acolo: pentru că înveţi să comiţi adultere atunci când le vezi; şi autoritatea Magistratului care încuviinţează aceste neorânduieli, măgulind înclinaţiile noastre păcătoase, o femeie care poate s-a dus neprihănită la Comedie, se întoarce de acolo desfrânată. De altminteri, în ce măsură ţinutele necuviincioase ale Farsorilor sunt capabile să corupă moravurile şi să aţâţe viciile...

(Din vol.: *L'art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTI.)

SFÂNTUL AUGUSTIN (354-430)

Teolog, filosof, moralist, părinte al bisericii latine, *Sf. A.* va încerca să concilieze filosofia lui Platon cu dogma creştină, raţiunea şi inteligenţa cu credinţa, în scrierile *Cetatea Domnului, Confesiuni, Despre graţie.*

Despre jocurile scenice

Jocurile scenice în care crimele zeilor sunt spuse în gura mare, jucate şi cântate, sunt făcute în cinstea lor, şi sunt considerate printre lucrurile divine; ei le-au dorit, ei le-au poruncit cu violenţă, au prezis mari pieiri dacă nu se făceau, i-au pedepsit cu asprime pe cei care au lăsat să le scape vreo ceremonie, şi au făcut să se ştie că furia lor s-a potolit, aşa cum i s-a întâmplat acelui Latinius, sau mai curând Attinius, căruia i s-a revelat de trei ori în vis să refacă jocurile romane.

(Din vol.: *L'art du Théâtre,* Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTI.)

DONATUS, Aelius (sec. 4 d.Hr.)

Filolog latin. Cele mai cunoscute lucrări ale sale sunt tratatele de gramatică şi retorică strânse mai târziu sub titlul *Arta gramatica*, comentariile la piesele lui Terenţiu şi fragmentul *De comœdia et tragedia.* Între Horaţiu şi Dante, gândirea teatrală a lui *D.* reprezintă un moment de tranziţie, ea influenţând întreg Evul Mediu până la traducerea lui Aristotel în limbi europene.

Despre comedie şi tragedie

Comedia este o poveste care tratează despre diferitele deprinderi şi obiceiuri în chestiuni publice şi particulare, din care se poate învăţa ce este folositor în viaţă, pe de o parte, şi ce trebuie evitat, pe de altă parte. Grecii o defineau astfel: „Comedia este o istorie inofensivă despre treburi publice şi particulare." Cicero

spune că comedia este „o copie a vieții, o oglindă a moravurilor, o reflectare a adevărului".

În comedii, oamenii bătrâni purtau costume albe pentru că erau considerați drept categoria cea mai vârstnică. Oamenii tineri purtau îmbrăcăminte de diferite culori. Sclavii în comedie purtau șaluri groase, fie ca semn al sărăciei lor trecute, fie ca să poată alerga cât mai repede. Paraziții purtau pallas-uri înfășurate. Cei fericiți purtau veșminte albe; nefericiții – veșminte murdare; bogații purtau purpură regală; săracii – purpură roșcată; soldații purtau o hlamidă purpurie; o fată purta un veșmânt străin; un procuror – o robă în mai multe culori; galbenul – pentru a marca lăcomia – era purtat de curtezane.

Draperii țesute erau răspândite pe scenă ca ornament; ele erau vopsite în mai multe culori și erau folosite la Roma, după obiceiul regatului attalian; într-o perioadă mai târzie în locul acestora s-au folosit perdelele lipariene. Exista de asemenea o perdea folosită pentru farse; era pusă în fața publicului în timpul schimbării decorurilor spectacolului.

Actorii rostesc dialogul. Cântecele sunt puse pe note nu de către autori, ci de o persoană pricepută în muzică de acest fel.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

MANUSCRIS ANONIM DIN TOURS
(secolul al XII-lea)

Jocul lui Adam și al Evei

Paradisul să fie așezat pe un loc destul de ridicat; perdelele și mătăsurile să-l înconjoare la o asemenea înălțime încât personajele care vor fi acolo să poată fi văzute de deasupra umerilor; vor fi împletite flori mirositoare și frunzișuri; să se

găsească acolo diferiţi arbori de care să atârne fructe, pentru ca locul să pară cât mai plăcut. Atunci să vină Mântuitorul înfăşurat într-un patrafir, şi în faţa lui să fie aşezaţi Adam şi Eva, Adam acoperit cu o tunică roşie, Eva cu un veşmânt alb de femeie. Ei să stea amândoi înaintea persoanei divine, Adam mai aproape, cu chipul liniştit. Eva puţin mai umilă, iar Adam să fie perfect pregătit în momentul în care trebuie să răspundă, pentru ca să n-o facă nici prea repede şi nici prea încet. Nu numai el, dar şi personajele să fie învăţate să vorbească cumpătat şi să facă gesturi potrivite lucrului despre care vorbesc; la versuri, să nu adauge şi nici să nu scape vreo silabă, ci să pronunţe cu toată claritatea, în ordinea a ceea ce trebuie spus.

(Din vol.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTI.)

SCALIGER, Iulius Cezar della Scala (1484-1558)

Umanist italian, naturalizat în Franţa. Scriitor de limbă latină, *S.* are bogate cunoştinţe lingvistice, medicale, filosofice. Polemist redutabil, *S.* a avut celebre dispute cu Erasmus, Etienne Dolet şi Rabelais. Creaţia sa cuprinde versuri ocazionale, savante comentarii pe marginea textelor lui Aristotel şi Teofrast şi o celebră, în epocă, *Poetică* (1561) *(Poetices libri septem)*, a cărei influenţă se va resimţi până în perioada clasicismului, *S.* fiind un apărător al legilor dramatice formulate de Aristotel.

Poetica

(...) Când autorii îşi iau subiectele din istorie, trebuie să aibă grijă să nu se depărteze prea mult de cronici. Scriitorii vechi nu s-au îngrijit de loc de acest lucru. Astfel, Eschil a respectat istoria grecilor legându-l pe Prometeu de o stâncă, dar a inventat povestea nimicirii lui de un fulger de dragul efectului tragic. (...)

Trebuie să se dea evenimentelor un aranjament şi o succesiune de aşa natură încât să se apropie pe cât posibil de adevăr căci piesa se joacă nu numai pentru a-l zgudui pe spectator trezindu-i admiraţia sau consternarea – greşeală de care Euripide s-a

făcut adesea vinovat – ci trebuie de asemenea să instruiască, să miște și să delecteze. Ne fac plăcere atât glumele, ca în comedie, cât și lucrurile serioase, dacă sunt bine construite. Disprețul adevărului este odios aproape pentru orice om. De aceea nu-mi plac nici bătăliile sau asediile Tebei care se consumă într-un interval de două ore, și nici nu cred că este rolul unui poet chibzuit să treacă de la Delphi la Atena sau de la Atena la Teba într-o clipită. Astfel Eschil face ca Agamemnon să moară și să fie înmormântat atât de repede încât actorul abia are timpul să respire. De asemenea, nici aruncarea lui Lichar în mare de către Hercule nu poate fi aprobată, deoarece acest lucru nu se poate reprezenta fără a viola adevărul.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

MINTURNO, Antonio Sebastiano (?-1574)

Există puține date despre viața sa, petrecută, se pare, în sânul bisericii. Pe lângă *Poetica* (1563), a mai scris: *Despre poeți* (1559), lucrări religioase și versuri. Ca și Scaliger, comentează *Poetica* lui Aristotel dar și pe cea a lui Horațiu.

Arta poetica

Ang. – Ce este poezia dramatică?

Min. – Imitații ale lucrurilor cu scopul de a fi prezentate în teatru – complete și perfecte ca formă și de o lungime precisă. Forma ei nu este aceea a narațiunii; ea prezintă mai multe personaje care acționează și vorbesc între ele. Vorbirea lor este suavă și plăcută și ele pot să danseze sau să cânte, deoarece poezia dramatică utilizează cele trei mijloace de expresie folosindu-le individual sau pe toate împreună. De asemenea, nu trebuie să lipsească un echipament scenic potrivit pentru plăcerea și folosul spectatorului.

(...) Cel ce studiază cu atenție operele celor mai mari autori ai Antichității va descoperi că acțiunea poemului dramatic se

desfăşoară într-o zi sau nu se prelungeşte niciodată mai mult de două, la fel cum se spune că acţiunea celui mai lung poem epic trebuie să se petreacă în decurs de un an.

Min. – În discuţia de ieri am vorbit pe larg despre sensul cuvântului „imitaţie", care poate fi considerat drept temelia oricărei poezii, dar totodată şi a picturii şi sculpturii. Tot atunci am explicat în amănunt cum orice fel de poezie trebuie să fie unitară, completă şi perfectă, şi de o lungime definită.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

CASTELVETRO, Lodovico (1505-1571)

Poet şi estetician italian. Autor al comediei *Înşelaţii* (1531) şi al studiului teoretic *Poetica* (1570), lucrare apreciată de teoreticienii clasicismului, în care se formulează, după o sugestie din Aristotel, unitatea de timp a teatrului.

Poetiça

Timpul reprezentaţiei şi acela al acţiunii reprezentate trebuie să coincidă exact... şi scena acţiunii trebuie să fie constantă, să nu fie pur şi simplu redusă la un oraş sau o casă, ci chiar la un singur loc ce poate fi vizibil unei singure persoane (...).

Tragedia trebuie să aibă ca subiect o acţiune care să se desfăşoare într-un cadru de loc şi timp definit, adică chiar în acel loc şi în acel timp în care actorii ce reprezintă acţiunea sunt angrenaţi în joc; în nici un alt loc şi în nici un alt timp (...).

Timpul acţiunii nu trebuie să depăşească limita de douăsprezece ore (...).

Nu există posibilitatea de a-i face pe spectatori să creadă că au trecut multe zile şi nopţi, când ei ştiu precis că s-au scurs doar câteva ore; ei refuză să fie înşelaţi în felul acesta (...).

Este mult mai minunat când o mare schimbare în soarta eroului se produce într-un timp şi într-un loc foarte limitat, decât

dacă aceasta se produce într-un timp mai lung şi în locuri diferite şi mai întinse.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

SEBILLET (Sibillet), Thomas (1512-1589)

Umanist şi traducător francez. Ataşat „Pleiadei", tălmăcitor în franceză al lui Euripide, Francesco Lottini şi Fulgosi, *S.* este autorul unei celebre *Arte Poetice* (1548), în care reia principiile lui Aristotel, recomandând studiul şi imitarea autorilor antici.

Arta poetica

Moralitatea – Tragedia greacă sau latină. Moralitatea franceză reprezintă întrucâtva tragedia greacă sau latină, mai ales prin aceea că tratează despre subiecte grave şi importante. Dacă francezii ar fi făcut în aşa fel ca moralitatea să aibă un sfârşit invariabil trist şi dureros, ea ar fi acum o tragedie.

Temperamentul francezilor. Dar aici ca şi în toate celelalte lucruri, noi am urmat temperamentul nostru, care constă în a lua din ceea ce-i străin nu tot ce vedem, ci numai ceea ce socotim că ar fi în avantajul nostru (...).

Al doilea fel de moralitate. Există un alt fel de moralitate, în afară de acelea despre care am vorbit deja, în care urmărim alegoria sau simţul moral (de aici şi denumirea de moralitate), care tratează o problemă morală oarecare, în care un personaj bărbat sau femeie, reprezintă o anumită noţiune abstractă, sau o alegorie destinată instruirii noastre sau îmbunătăţirii comportării noastre...

Farsa. Comedia latină. Farsa noastră are în ea puţin din comedia latină. Şi ca să spunem adevărul, actele şi scenele comediei latine devin până la urmă doar o beţie de cuvinte plictisitoare. În timp ce subiectul adevărat al farsei sau „şotiei" franceze este o întâmplare uşoară şi caraghioasă care provoacă plăcere şi râs.

Subiectele comediilor greceşti şi latine erau cu totul diferite, deoarece în ele era mai multă morală decât râs şi deseori tot atâta

adevăr cât şi invenţie. Moralităţile noastre se alfă la mijloc între comedie şi tragedie.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

DE LA TAILLE, Jean (1554-1608)

Scriitor francez, autor a două tragedii: *Foametea* şi *Saül furiosul*, cea din urmă având ca prefaţă o *Artă a tragediei* (1572), în care este formulată, pentru prima oară în Franţa, regula „unităţilor".

Arta tragediei

...Povestea sau piesa trebuie să fie întotdeauna prezentată ca o întâmplare ce se desfăşoară în aceeaşi zi, în acelaşi timp şi în acelaşi loc. De asemenea, trebuie să avem grijă să nu facem pe scenă decât ceea ce poate fi reprezentat uşor şi decent; nici un fel de omoruri sau alte forme de moarte, simulate sau de orice fel, deoarece spectatorii vor descoperi invariabil trucul.

...Cât priveşte arta necesară pentru a trata subiectul şi a-l aşterne pe hârtie, trebuie spus că subiectul va fi împărţit în cinci acte, la sfârşitul fiecăruia scena va fi liberă de actori, iar sensul – perfect clar.

...Mă voi ocupa numai de tragedii, comedii, farse şi moralităţi (în care adesea nu găsim nici sens, nici raţiune, ci numai discursuri ridicole şi nonsens) şi alte genuri de piese care nu sunt construite cu o adevărată artă, aşa cum au fost construite piesele lui Sofocle, Euripide şi Seneca, şi sunt prin urmare lucruri fără ştiinţă, prost făcute şi neînsemnate, bune doar ca o trecere de timp pentru clasele de jos, oamenii comuni şi cei cu mintea frivolă. Doresc ca tot acest nonsens trivial care strică puritatea limbii noastre să fie exilat din Franţa şi ca noi să adoptăm şi să naturalizăm adevărata tragedie şi comedie, care ne sunt aproape necunoscute şi care ar

poseda într-adevăr în forma franceză aceeaşi graţie pe care o au acum în limbile latină şi greacă.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

SIDNEY, sir Philip (1554-1586)

Scriitor englez. Studii la „Christ Church Colege" din Londra. Din opera sa puţin numeroasă, din care fac parte romanul *Arcadia* şi poemul *Astrophel şi Stella*, mai cunoscută este *Apărarea poeziei*, prima referire a unui teoretician englez la unităţile aristotelice.

Apologia poeziei

(...) Tragediile şi comediile noastre (criticate nu fără motiv) nu respectă nici regulile de bună cuviinţă şi nici pe acelea ale unei bune poezii, cu excepţia tragediei *Groboduc** (repet, dintre acelea pe care le-am văzut), care deşi este plină de discursuri solemne şi de fraze răsunătoare, atingând înălţimea stilului lui Seneca, bogată într-o morală instructivă pe care ne-o prezintă în modul cel mai plăcut, realizând astfel însuşi scopul poeziei, are totuşi, în realitate, o acţiune foarte defectuoasă, ceea ce mă întristează deoarece s-ar putea să nu rămână ca un bun model al tuturor tragediilor. *Groboduc* este defectuoasă ca timp şi loc – cele două componente necesare ale tuturor acţiunilor fizice. Căci acolo unde scena trebuie să reprezinte întotdeauna doar un singur loc, iar timpul cel mai lung de desfăşurare a acţiunii trebuie să fie, potrivit preceptelor lui Aristotel şi bunului-simţ, doar o zi – găsim în acelaşi timp mai multe zile şi mai multe locuri imaginate fără artă.

(...) În ce priveşte timpul, acesta este tratat cu mult mai multă libertate. De obiei se întâmplă ca doi tineri, un prinţ şi o prinţesă, să se îndrăgostească unul de altul: după multe peripeţii ea rămâne însărcinată şi naşte un băiat frumos; acesta se pierde, creşte mare, se îndrăgosteşte şi este gata să aibă un alt copil, şi toate acestea

* Prima tragedie scrisă în limba engleză de Thomas Sackville şi Thomas Norton, sub influenţa directă a lui Seneca, dar cu un subiect englez.

într-un interval de două ore: cât de absurd este acest lucru ne-o poate spune bunul simţ, ne-a învăţat arta şi ne-au demonstrat-o toate exemplele antice; şi chiar în zilele noastre actorii din Italia nu cad în asemenea greşeli.

(...) În sfârşit, dacă vrem să reprezentăm o istorie, nu trebuie să începem (cum spune Horaţiu) *ab ovo*, ci trebuie să venim la punctul principal al acelei singure acţiuni pe care vrem s-o reprezentăm.

(...) Dar pe lângă aceste absurdităţi grosolane, toate piesele lor (ale dramaturgilor englezi contemporani autorului – *n.t.*) nu sunt cu adevărat nici tragedii, nici comedii; ele amestecă împreună regi şi clovni, nu pentru că desfăşurarea acţiunii o cere, ci bagă clovni claie peste grămadă să joace un rol în lucruri măreţe, cu o totală lipsă de decenţă şi discreţie. Astfel, tragi-comediile lor bastarde nu stârnesc nici admiraţie, nici compătimire şi nici haz adevărat.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

SHAKESPEARE, William (1564-1616)

Dramaturg englez. Studiază mai întâi în oraşul natal Stratford, apoi, pentru scurt timp, la Oxford. În 1592, *Sh.* vine la Londra. Din perioada 1593-1594 datează două mari poeme păstrate: *Venus şi Adonis* şi *Lucreţia*, precum şi cea mai mare parte a *Sonetelor*. Marea carieră dramatică *Sh.* şi-o începe însă de la 1591, cu partea a II-a şi a III-a din *Henric VI*, după care urmează, în 1594, *Comedia erorilor* şi *Titus Andronicus*. Datorită protecţiei lordului Southampton, *Sh.* intră în trupa lordului şambelan care, sub domnia lui Iacob I, primeşte numele de *King's men*. Pentru această companie la care *Sh.* e acţionar şi coproprietar va scrie piesele istorice: *Henric IV, Henric V, Richard II, Richard III, Henric VIII*. Din aceeaşi perioadă datează şi comediile *Visul unei nopţi de vară* şi *Nevestele vesele din Windsor*, apoi, între anii 1599-1601 va continua această serie cu *Mult zgomot pentru nimic, Noaptea regilor, Cum vă place*, la care se vor adăuga marile drame *Romeo şi Julieta, Iulius Cezar* şi *Hamlet* – aceasta din urmă fiind considerată expresia desăvârşită a geniului shakespearian.

În *Troilus şi Cresida* şi *Măsură pentru măsură* transpare decepţia ironică şi amărăciunea scriitorului în privinţa legalităţii, dreptăţii şi moralei sociale.

Urmează apoi cele trei mari tragedii: *Othello, Macbeth* şi *Regele Lear* – tablouri dramatice ale existenţei şi patimilor omeneşti.

În 1599 *Sh.* deschide teatrul *The Globe*, iar în 1610 se stabileşte definitiv la Stratford. *Neguţătorul din Veneţia, Scorpia îmblânzită, Poveste de iarnă* şi *Cymbeline* apar postum în 1623.

În pofida capacităţii sale de om de teatru complet – dramaturg, actor, conducător de trupe – *Sh.* nu a lăsat texte teoretice independente privind arta teatrului.

Sfaturile adresate de Hamlet actorilor sunt valabile şi azi în arta modernă a interpretării actoriceşti.

Sfaturi pentru actori

Hamlet: Te rog spune tirada răspicat şi curgător aşa cum am rostit-o eu; dacă însă te apuci să răcneşti, cum fac mulţi actori de-ai voştri, pun mai bine pe crainicul târgului să-mi strige stihurile. Nici să nu dai din mâini prea tare, aşa de pildă ca şi cum ai tăia aerul cu fierăstrăul. Fii cât mai potolit. Chiar în mijlocul noianului, al furtunii – ca să zic aşa – în vârtejul pasiunii, trebuie să cauţi să păstrezi o măsură care s-o mai astâmpere puţin. Oh! Mă doare în suflet când aud vreun vlăjgan cu căpăţâna vârâtă într-o perucă, sfâşiind o pasiune în bucăţi, făcând-o zdrenţe, şi spărgând urechile spectatorilor de la parter, care, de cele mai multe ori, nu sunt în stare să preţuiască altceva decât pantomime de neînţeles şi gălăgia. Pe unul ca ăsta, ce se crede mai grozav decât Termagant şi mai Irod, decât Irod-Împărat, aş pune să-l bată cu biciul. Te rog fereşte-te de astfel de lucruri.

Întâiul actor: Îţi făgăduiesc, măria ta.

Hamlet: Să nu fii totuşi nici prea molatic. Dar lasă-te călăuzit de bunul-simţ. Potriveşte fapta cu vorba şi vorba cu fapta; ia aminte numai să nu depăşeşti măsura; fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la scopul teatrului, acest scop fiind încă de la începuturile sale şi până astăzi să se păstreze ca o oglindă a firii; să arate virtuţii adevăratele ei trăsături, păcatului icoana lui şi tuturor vremilor şi vârstelor tiparul lor.

...Să nu îngăduiţi celor ce fac pe paiaţele să spună mai mult decât e scris pentru ei. Sunt unii care se pornesc pe râs, ca să facă să râdă câţiva spectatori nerozi, deşi între timp se joacă vreo scenă

însemnată, pe care ar trebui s-o asculte. Urât obicei! Şi trădează o ambiţie vrednică de milă la caraghiosul care se foloseşte de asemenea mijloace.

(Din vol.: *Teatru*, Ed. Univers, 1971. Trad.: Ion Vinea.)

JONSON, Ben (Benjamin) (1572-1637)

Dramaturg englez. Contemporan, admirator, apoi rival al lui Shakespeare, *J.* a excelat mai cu seamă ca autor de comedii de factură realistă, tragediile sale inspirate din modele clasice neridicându-se la înălţimea comediilor. Poziţia sa teoretică e clasicizantă şi moralistă. Dintre piesele lui *J.*, mai cunoscute sunt: *Volpone* (1605), *Alchimistul* (1610), *Conspiraţia lui Catilina* (1611), *Diavolul e un prost* (1616), precum şi un ciclu de scurte piese dramatice intitulat *Măşti*, scris între 1605-1631.

Descoperiri despre oameni şi lucruri

Fabula. Care este măsura fabulei. – Se numeşte fabulă imitaţia unei acţiuni întregi şi perfecte ale cărei părţi sunt astfel legate şi înlănţuite între ele, încât nimic în structura lor nu poate fi schimbat sau înlăturat, fără a ştirbi sau a tulbura întregul, ale cărui componente au o mărime proporţională (...); tot aşa, construind un poem, poetul urmăreşte să realizeze o acţiune care, la fel ca terenul unei clădiri, îşi are mărimea, cadrul şi proporţia ei, după cum poemul este epic sau dramatic.

(...) *Limitele externe ale fabulei.* În orice acţiune poetul este dator să cunoască limita ei externă, să ştie cum s-o facă logică şi proporţională. Căci după cum un lucru fără proporţie nu poate fi bun, tot astfel şi acţiunea, fie ea tragedie sau comedie, nu poate fi bună fără limitele ce i se potrivesc; şi după natura subiectului, fiecare limită e considerată ca fiind cea mai bună, adică cea mai mare, atunci când nu poate fi extinsă mai mult; astfel că acţiunea în comedie sau tragedie trebuie lăsată să se dezvolte până când ajunge la necesitatea unei concluzii; în acest cadru trebuie să se

ţină seama de două lucruri: în primul rând să nu depăşească limitele unei zile; în al doilea rând să fie lăsat un loc suficient pentru digresiune şi artă.

Dedicaţie la Volpone, sau Vulpea

(...) Socotesc că sarcina poetului comic este de a învăţa pe alţii să fie drepţi şi de a instrui pentru viaţă, de a-i obişnui pe oameni cu un limbaj pur şi de a genera sentimente nobile.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

CERVANTES, Saavedra Miguel de (1547-1616)

Scriitor spaniol. Studii la universităţile din Alcala şi Salamanca. Deşi de timpuriu pasionat de literatură, *C.* se dedică unei aventuroase cariere militare (participant la bătălia navală de la Lepanto în 1571, prizonier în Algeria, între 1575-1579), reuşind în timpul campaniilor din Italia să-şi formeze o cultură literară prin lecturi din Horaţiu, Virgiliu, Tasso, Castiglione. Revenit în Spania, *C.* începe să publice versuri ocazionale, un roman *(Galateea)*, interludii dramatice. În 1605 apare partea întâi a capodoperei sale *Don Quijote* (partea a doua va vedea lumina tiparului în 1616). În 1613 apar *Nuvelele exemplare*, o culegere de povestiri moralizatoare. Romanul *Muncile lui Persiles şi Sigismonde*, operă apărută postum, constituie testamentul poetic al lui *C.* În teatru, el a fost adept al dramaturgiei de tip clasic, spre deosebire de Tirso de Molina şi Lope de Vega.

Don Quijote de la Mancha

PARTEA ÎNTÂIA

CAPITOLUL XLVII

(...) Ce să mai zic de felul cum se păstrează unitatea timpului – când pot sau ar putea să se petreacă acţiunile reprezentate – altceva decât că am văzut o comedie începând, la primul act, în Europa, urmând cu al doilea în Asia şi sfârşindu-se cu al treilea în Africa?

Ba încă, poate că, de-ar fi fost să aibă patru acte, şi-ar fi tras cortina în America, petrecându-se astfel în toate cele patru vânturi ale lumii! Şi dacă-i adevărat că imitarea naturii e cel dintâi lucru ce trebui ţinut în seamă într-o comedie, cum e cu putinţă să se mulţumească o minte, fie şi mediocră, cu faptul că într-o acţiune care, chipurile, s-ar fi petrecut pe vremea regelui Pépin şi a lui Carol cel Mare, personajul principal poate fi împăratul Heraclie, cel care a intrat cu crucea în Ierusalim, punându-i-se pe seamă şi cucerirea sfântului mormânt, isprava lui Godefroy de Bouillon, când sunt o groază de ani de la unul până la celălalt? Şi cum e cu putinţă ca o comedie care se întemeiază pe închipuiri să le atribuie un caracter de adevăr istoric, amestecând faptele petrecute unor persoane diferite în epoci diferite, şi toate acestea nu după vreun plan, care să poată părea adevărat, ci cu erori vădite şi cu totul de neiertat? (...) Şi n-ajunge, spre a ne putea dezvinovăţi, să spunem, că ţinta principală a statelor bine orânduite, atunci când îngăduie să se dea publicului piese de teatru, este să ofere acestuia zăbava desfătătoare a unui răstimp de cuviincioasă destindere, distrăgând-o în acelaşi timp de la plictisul şi proasta stare ce ia naştere din trândăvie; nici că, de vreme ce la asta duce orice comedie, bună sau rea, numai e de ce pune îngrădiri prin reguli, strângându-i în chingi pe cei care le compun ori joacă, ca să le facă aşa cum ar trebui făcute, căci, aşa cum am mai spus, prin oricare din ele poţi atinge ţinta la care năzuieşti. La asta eu aş răspunde că scopul urmărit poate fi atins mult mai bine, fără să încapă măcar comparaţie, prin comediile de bună calitate decât prin cele proaste; pentru că, după ce ai văzut o piesă artistic compusă şi bine gândită, pleci de la teatru înveselit de glume, instruit de adevăruri, uimit de întâmplări, înţelepţit de vorbele cu şarţ, ştiind să întâmpini intrigile şi înnobilat la suflet de pilde, urând viciul şi îndrăgind virtutea, pentru că toate aceste simţăminte trebuie să le deştepte o piesă de teatru în sufletul celui ce ia parte la spectacol, oricât de bădăran şi de necioplit ar fi; şi este peste orice putinţă ca o comedie, care ar avea toate aceste însuşiri, să nu te destindă, înveselească, mulţumească şi îndestuleze cu mult mai mult decât aceea care ar fi lipsită de ele, aşa cum sunt lipsite cea mai mare parte din cele ce se joacă de obicei în zilele noastre. Şi asta nu-i din vina poeţilor care le scriu, pentru că sunt unii

dintre ei care ştiu foarte bine prin ce greşesc, după cum ştiu mult mai bine ce ar trebui să facă; dar cum piesele de teatru au devenit marfă ce se poate vinde, ei îşi spun că teatrele nu le-ar da doi bani pe ele de n-ar fi croite după tiparul la modă; aşa că încearcă şi poetul să facă şi el cât mai pe placul proprietarului de teatru care urmează să-i plătească lucrarea! Că e adevărat ceea ce spun, se poate vedea din nenumăratele comedii pe care le-a scris un talent mai mult decât fericit din câte a născut ţara noastră, cu atât duh şi cu atâta har, cu un vers atât de elegant şi cu sentinţe atât de grave, pe lângă că sunt lucruri bine spuse, în sfârşit, cu atâta elocvenţă şi cu un stil atât de nobil, încât s-a umplut lumea de faima numelui său. Totuşi, vrând să facă pe gustul comedianţilor, nu toate au ajuns, cum au ajuns unele, la gradul de desăvârşire ce li s-ar cere...

(Din vol.: *Cervantes, Don Quijote de la Mancha*, ELU, 1965. Trad. de Ion Frunzetti şi Edgar Papu.)

TIRSO DE MOLINA (1583-1648)

Scriitor spaniol. A studiat la Madrid şi Alcalá de Henares. În 1600 este novice la mânăstirea Merced din Guadalajara, apoi profesor, între 1615-1617. La Madrid îl cunoaşte pe Lopa de Vega şi ia poziţie împotriva gongorismului. În 1635 e numit de Papă cronicar general al ordinului de la Merced şi, ca urmare, scrie *Istoria generală a Maicii Domnului de la Merced* (1639). Din 1645 e stareţ al mânăstirii Almazan. A publicat peste trei sute de comedii în 14 ani, printre care: *Grădinile din Toledo, Gelosul prudent, Cum trebuie să fie prietenii, Timidul la curte, Don Gil de Ciorap Verde* etc. Dintre tragedii se remarcă: *Îndrăgostiţii din Teruel, Blestemul necredincios, Don Juan, Înţelepciunea unei femei.* Dramaturgia sa se caracterizează printr-o versificaţie variabilă, de la vers octosilabic la „romancero". Este partizanul teatrului liber neclasic, teoretizat în *Livezile din Toledo* – 1624, o apărare a dramaturgiei lui Lope de Vega împotriva atacurilor lui Cervantes.

Livezile din Toledo

(...) Mi se pare că poziţia câştigată de piesele spaniole, moderne, care sunt comparabile cu cele ale Antichităţii, marchează

un pas distinct înainte, chiar dacă nu iau în considerare principiul cardinal al maeştrilor. Ce importanţă are dacă aceşti maeştri susţineau că o piesă trebuie să reprezinte o acţiune care să se poată desfăşura logic într-un interval de douăzeci şi patru de ore? Ce nepotrivire mai mare poate să existe decât aceea când într-un interval atât de scurt un amant discret se îndrăgosteşte de o doamnă prudentă, o curtează, îi declară dragostea lui, o peteşte – toate acestea într-o singură zi, dacă vreţi, şi după ce o cere pentru a doua zi, trebuie neapărat să se căsătorească cu ea în aceeaşi seară? Ce posibilitate există aici de a stârni gelozia, disperarea, de a da speranţă îndrăgostitului şi de a zugrăvi toate celelalte inceritudini şi accidente fără de care dragostea devine un lucru fără importanţă? Sau cum poate un îndrăgostit să pretindă că este constant şi loial dacă nu i se dau mai multe zile – luni sau chiar ani – în care el să-şi poată dovedi statornicia?

(...) După cum cineva citeşte o povestire de câteva pagini cuprinzând evenimentele unei perioade prelungite şi desfăşurându-se în mai multe locuri, tot astfel şi spectatorul la un spectacol – care este imaginea şi reprezentarea acţiunii din povestire – o poate vedea interpretând, reliefând frământările îndrăgostiţilor şi zugrăvind veridic ceea ce li se întâmplă. Aşadar, întrucât aceste lucruri nu se pot întâmpla în intervalul unei singure zile, dramaturgul trebuie să considere că toate lucrurile se petrec aşa cum le înfăţişează el, pentru ca acţiunea să fie perfectă. Nu în zadar poezia e numită un tablou viu, imitând tabloul pasiv, care pe spaţiul restrâns al unei suprafeţe plane arată perspectiva şi distanţa în aşa fel încât să creeze privitorului iluzia realităţii. Şi dacă mi se răspunde că noi cei de aceeaşi meserie avem datoria faţă de predecesori de a le menţine intacte principiile eu voi răspunde că deşi datorăm maeştrilor toată veneraţia pentru că au luptat cu greutăţile inerente tuturor lucrurilor la începutul lor, este totuşi incontestabil că în perfecţionarea invenţiei *lor* (lucru necesar şi în acelaşi timp uşor), numai geniul este acela care ştie, atunci când legile fundamentale nu mai ajută, cum să schimbe accidentul, îmbunătăţindu-l prin experienţă. În aceasta constă deosebirea între Natură şi Artă: ceea ce a început cea dintâi nu poate fi schimbat. Între alte schimbări, specia rămâne constantă (...).

Contează oare cât de mult poate schimba drama legile strămoşilor săi, amestecând ingenios tragedia şi comedia şi producând un tip interesant de piesă din cele două?

(Din vol.: *Menèndez y Pelayo – Historia de las ideas estéticas en Espana*, V – Ed. Madrid, 1890. Trad.: L.C.)

LOPE DE VEGA, Lope Felix de Vega Carpio (1562-1635)

Scriitor spaniol. Studii la Academia Regală şi la universitatea *Alcalá de Henares*. Producţia literară a lui *L.* cuprinde toate genurile literare: teatru, roman, poeme epice şi didactice, epopei burleşti, poezie lirică. A scris într-un stil anticlasicizant, refuzând încadrarea în normele rigide ale „unităţilor", peste 1 800 de piese de teatru, dintre care capodoperele *Peribañez, Fântâna turmelor, Câinele grădinarului* etc. *Arta nouă* este un text teoretic în favoarea artei libere, populare, care va avea un puternic ecou în Romantism.

Arta nouă de a scrie comedii în zilele noastre

1. Voi îmi porunciţi, spirite nobile, floare a Spaniei – care veţi întrece în curând în această adunare şi renumită academie faimoasele academii nu numai din Italia (...) dar chiar şi din Atena (...) să vă scriu o artă a dramei care este astăzi pe placul mulţimii.

2. Acest subiect pare uşor şi ar fi uşor pentru oricare dintre voi care aţi scris foarte puţine comedii dar care ştiţi mult mai multe despre arta de a le scrie şi despre toate aceste lucruri; ceea ce îmi îngreunează situaţia în această sarcină este că eu le-am scris fără artă.

3. Nu pentru că n-aş fi cunoscut preceptele; har Domnului, încă pe vremea când eram un începător în ale gramaticii am parcurs cărţile care tratau despre acest subiect, înainte de a fi văzut soarele răsărind şi apunând de zece ori;

4. Ci pentru că am aflat în fine că în această vreme în Spania comediile nu sunt scrise aşa cum cei ce le-au răspândit în lume considerau că ele ar trebui scrise, ci mai curând aşa cum le-au

făcut mulţi indivizi necioplţi care au întărit mulţimea în ignoranţa ei; şi astfel ele s-au înrădăcinat sub această formă, aşa încât cel ce scrie astăzi cu artă, moare fără faimă şi răsplată; căci obişnuinţa poate face mai mult printre cei lipsiţi de lumina artei, decât raţiunea şi forţa.

17. Tragedia amestecată cu comedia şi Terenţiu cu Seneca, va face ca o parte să fie gravă iar alta ridicolă; această variaţie provoacă multă plăcere, iar natura ne este un bun exemplu căci tocmai prin această variaţie ea este frumoasă.

18. Ţineţi minte că subiectul trebuie să conţină numai o singură acţiune, având grijă ca povestea să nu fie în nici un caz episodică. Mă refer la introducerea altor lucruri străine de acţiune principală; de asemenea trebuie omis tot ce ar putea distruge caracterul unitar al contextului. Este inutil să optăm pentru perioada de o singură zi deşi Aristotel o cere; (...) ea (acţiunea) trebuie să se desfăşoare într-un timp cât mai scurt, cu excepţia cazului când poetul scrie o istorie în care trebuie să treacă câţiva ani. Acest interval el îl poate aşeza în pauza dintre acte, în care timp, dacă este necesar, personajul poate face o călătorie (...).

20. Subiectul o dată ales, scrieţi în proză şi împărţiţi materialul în trei acte de timp, având grijă, dacă se poate, ca în fiecare dintre ele să nu se depăşească intervalul unei zile. (...); este necesar să existe o legătură de la început şi până când acţiunea coboară către sfârşit, dar nu trebuie să se permită ca intriga să fie dezlegată înainte de ultima scenă, căci mulţimea, cunoscând sfârşitul, se întoarce cu faţa spre ieşire şi cu spatele spre ceea ce a urmărit timp de trei ore faţă în faţă; căci nimic nu mai este de aflat în ceea ce apare evident. (...)

23. Dacă trebuie să vorbească un rege, imitaţi pe cât posibil gravitatea regelui; dacă vorbeşte un înţelept – observaţi o modestie sentenţioasă; descrieţi pe îndrăgostiţi prin acele pasiuni care mişcă puternic pe cei care îi privesc; trataţi monoloagele în aşa fel încât cel ce le spune să fie cu totul transfigurat şi, transformându-se, să-l schimbe şi pe spectator. (...) Femeile să nu-şi neglijeze caracterul, iar dacă îşi schimbă costumul s-o facă justificat, căci travestirea în bărbat este de obicei foarte gustată. (...) Pe scenă trebuie să se petreacă numai lucruri verosimile. Servitorii nu trebuie să vorbească despre lucruri înalte. (...) În nici un caz un personaj

nu trebuie să se contrazică singur. (...). Scenele să se încheie cu o epigramă, o glumă sau un vers elegant. În actul I expuneți cazul. În actul II împletiți evenimentele, așa încât până la mijlocul actului III spectatorii să nu poată ghici deznodământul. Întotdeauna să înșelați așteptările, așa ca să se petreacă cu totul altceva decât s-a crezut. Potriviți-vă versul după subiectul tratat. (...)

24. (...) Echivocul și incertitudinea provenind din ambiguitate au plăcut întotdeauna mulțimii, pentru că fiecare gândește că numai el singur înțelege ceea ce spune celălalt. Dar și mai bine sunt subiectele în care onoarea joacă un rol important, deoarece ele au impresionat întotdeauna; totodată tratați despre fapte virtuoase deoarece virtutea este iubită pretutindeni. (...)

28. Dar dintre toți, pe nimeni nu pot numi mai barbar ca pe mine însumi, deoarece sfidând arta îndrăznesc să emit precepte și în același timp mă las purtat de curentul vulgar, fapt pentru care Italia și Franța mă califică drept ignorant. Și totuși apăr ceea ce am scris știind că, deși poate ar fi fost mai bine într-un alt mod, ele n-ar fi avut căutarea pe care au avut-o; căci uneori ceea ce contravine justeței, tocmai din acest motiv place mai mult.

(Din vol.: *Dramatic Theory in Spain* by H.J. Chaytor; Cambridge, 1925. Trad.: L.C.)

SERLIO, Sebastiano (1475-1554)

Arhitect italian, autorul unui tratat de arhitectură, din care un capitol se referă la problemele perspectivei în teatru și ale cărui idei vor fi reluate și de Sabbatini.

A doua carte de perspectivă

În ce privește întocmirea planului Teatrelor și al Scenelor rămâne de tratat acum, în special, modul în care acestea trebuie supuse perspectivei; iar potrivit cu aceasta sunt de cunoscut trei tipuri:

– Comică pentru reprezentarea Comediilor;

– Tragică pentru Tragedii;

– Satirică pentru Satire.

Mă voi descotorosi în primul rând de cea comică, şi ca s-o fac, e necesar să presupunem că locuinţele trebuie să fie reprezentative pentru persoane particulare, precum burghezi, oameni de lege, negustori, clerici şi alţii dintr-o categorie asemănătoare...

E necesar ca mânuitorul lor, printr-o judecată exactă, să facă o alegere între casele care trebuie să fie mai joase decât altele, şi pe care el să le plaseze în planul întâi, pentru ca acelea mai măreţe să apară în spate...

(Din vol.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTI.)

SABBATINI, Nicola (1574-1654)

Arhitect italian, autorul lucrării *Practica fabricării scenelor şi maşinăriilor de teatru* (1638), în care *S.* se ocupă de aproape toate posibilităţile de obţinere a efectelor în spectacolul teatral al epocii.

Practica fabricării scenelor şi a maşinăriilor de teatru

Când se va porni la schiţarea colorării unei scene, va trebui mai întâi să se cadă de acord asupra rânduirii luminilor şi umbrelor, după care se va stabili locul de unde să se facă luminarea.

În această privinţă, părerile sunt diferite. Unii vor ca lumina să vină din faţă, adică din sală. Alţii, din partea opusă, adică din fundul scenei. Să vedem pentru cei din prima categorie, care cer să se aducă lumina din sală. Vom spune că, dacă o folosim astfel, scena va ajunge să fie peste măsură de luminată, aproape decolorată, încât cei pe care îi avem în vedere nu vor avea nici o plăcere şi nu vor discerne deloc elementele distinctive.

Dacă lumina vine din direcţie opusă, cum vor unii, scena va fi atât de supărător de întunecată, încât degeaba vor arde multe lumânări, ea nu va da vreodată satisfacţie spectatorilor, pentru că lor li se va părea că discern cu greu elementele şi fără nici un fel de plăcere.

Dar dacă se va trimite lumina din una din laturile scenei, fie din dreapta, fie din stânga, casele, perspectiva mediană, solul – tot decorul, să zicem – va apărea la lumină mult mai bine decât în oricare din cele două cazuri precedente, şi capabil să producă spectatorilor o plăcere totală, pentru că el va prezenta lumini şi umbre atât de exact repartizate încât aspectul său va fi mult mai plăcut.

(Din vol.: *Practique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*; Ed. Neufchâtel, 1942. Trad.: MTI.)

VOSSIUS, Gerardus Johannis (1577-1649)

Erudit olandez, filolog de mare reputaţie în epocă. Cele mai cunoscute lucrări ale sale sunt *Natura ac constitutione* şi *Despre arta poetică*.

Despre arta poetică

CARTEA A II-A. CAPITOLUL XI

„Curăţirea şi alinarea sufletului de patimi de acest fel." Înţelegem (pentru a nu menţiona decât una singură dintre diversele purificări de patimi) că oamenii, văzând nenorocirile în care au căzut odinioară mari suflete, învaţă să suporte mai uşor nenorocirile prezente.

CARTEA A II-A. CAPITOLUL XIII

(...) E permis să se adauge adevărului o mulţime de ficţiuni; numai că nu e permis să se inventeze în întregime fabula tragică (...) E important să se vegheze cu mare grijă la verosimilitatea subiectului tragic; pentru că în teatru faptele nu sunt doar povestite, ca în epopee: ele sunt şi reprezentate. Dacă totuşi trebuie prezentat un fapt admis de raţiune, aceasta să se întâmple în afara fabulei, adică în episod. (...) Când spun că evenimentele tragediei trebuie să rămână conforme cu ceea ce ne-au transmis anticii, înţeleg prin asta că e vorba doar de argumentul principal. Pentru că în celelalte părţi fiecare poate introduce ficţiunea, cu condiţia să se acorde cu tema primară.

CARTEA A II-A. CAPITOLUL XXI

Atât de multe opere, produse de noi prin imitarea anticilor, arată îndeajuns că e posibil să se compună un poem, şi să se compună cu artă, care să fie de un gen intermediar între tragedie şi comedie, şi care din acest motiv poate fi numit tragi-comedie astfel a făcut – aşa cum am mai spus-o – Plaut.

(Din vol.: *La Tragédie.* Lib. Armand Colin, col. „U", Paris, 1964. Trad.: MTI.)

PASCAL, Blaise (1623-1662)

Filosof, om de ştiinţă, scriitor francez. Contribuţii esenţiale în matematică (geometrie, calcul infinitezimal, teoria numerelor, calculul probabilităţilor, aritmetică) şi fizică (presiunea atmosferică, echilibrul lichidelor). Osciland între raţionalism şi misticism, influenţată de jansenism, gândirea filosofică a lui Pascal demonstrează superioritatea omului ca fiinţă gânditoare a universului, în ciuda imperfecţiunilor sale morale *(Provinciale,* 1656-1657, *Cugetări* – publicate postum în 1670). Contribuind la înviorarea limbii farneze printr-o exprimare simplă şi limpede, opera literară a lui Pascal e pătrunsă de spiritul clasicismului.

Cugetări

Toate marile distracţii sunt primejdioase pentru viaţa creştină; dar dintre toate acelea pe care lumea le-a inventat, nimic nu e mai de temut decât comedia. Aceasta e o reprezentare atât de firească şi de delicată a pasiunilor pe care le tulbură şi le aţâţă în sufletul nostru, mai cu seamă pe cea a iubirii; mai ales atunci când e reprezentată ca foarte neprihănită şi foarte cinstită. Căci cu cât ea pare mai nevinovată sufletelor nevinovate, cu atât mai mult sunt acestea mişcate.

(...) Astfel, omul pleacă de la o comedie cu inima atât de plină de toate frumuseţile şi de toate gingăşiile iubirii, cu sufletul şi spiritul atât de încredinţate de nevinovăţia sa, încât e perfect pregătit să încerce primele sale senzaţii, sau, mai curând, să caute prilejul să le facă să se nască în inima cuiva, pentru ca să simtă

aceleaşi plăceri şi aceleaşi sacrificii pe care le-a văzut atât de bine zugrăvite în comedie.

(Din vol.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTI.)

CORNEILLE, Pierre (1606-1684)

Dramaturg francez, născut la Rouen, fiu de avocat, el însuşi mai întâi jurist. Prima piesă a sa reprezentată (*Mélite* – 1628) are un mare succes. Urmează, apoi, comedia *Iluzia comică* şi tragi-comedia *Cidul* (1636), care declanşează disputa cu Academia, din care avea să iasă învingătoare; în cele din urmă – estetica clasică. În tragedii (*Horace* – 1640, *Cinna* – 1641, *Polyeucte* – 1642, *Rodogune* – 1645 etc.), *C.* creează eroi stăpâniţi de sentimentul onoarei şi de glorie, implicaţi în conflictele dintre datorie şi pasiune, pe care le depăşesc prin raţiune, voinţă şi virtute.

La ediţia din 1660 a operelor sale, *C.* publică şi trei „discursuri" în care sunt cuprinse ideile sale teoretice de tip clasic privitoare la teatru: *Discurs despre utilitatea şi părţile poemului dramatic, Discurs despre tragedie* şi *Discurs despre cele trei unităţi.*

Discurs despre cele trei unităţi

...această explicaţie a unităţii de acţiune nu vrea să spună că tragedia nu trebuie să arate la teatru decât o singură acţiune. Aceea pe care poetul o alege pentru subiectul său trebuie să aibă un început, un mijloc şi un sfârşit; şi aceste trei părţi nu numai că sunt tot atâtea acţiuni care conduc la cea principală, dar, pe lângă aceasta, fiecare dintre ele poate să conţină mai multe cu aceeaşi subordonare. Nu trebuie să existe decât o acţiune completă care să lase în linişte sufletul auditorului; dar ea nu poate s-o facă decât prin altele câteva imperfecte, care îi servesc drept impulsuri şi îl ţin pe acest auditor într-o nesiguranţă plăcută. Aceasta trebuie să se întâmple în finalul fiecărui act pentru a da continuitate acţiunii.

...e necesar ca fiecare act să lase să se aştepte ceva care se va întâmpla în cel care-l urmează...

...Mulţi defăimează această regulă pe care o numesc tiranică şi ar avea dreptate, dacă ea nu s-ar baza pe autoritatea lui Aristotel; dar ceea ce ar trebui s-o facă să fie acceptată, ar fi raţiunea firească care să-i servească drept sprijin. Poemul dramatic e o imitaţie, sau, mai exact, tabloul acţiunilor oamenilor; şi e neîndoielnic că tablourile sunt cu atât mai excelente cu cât seamănă mai bine cu originalul. Reprezentaţia durează două ore şi ar semăna perfect dacă acţiunea pe care ea o reprezintă nu ar pretinde mai mult pentru realitatea sa. Astfel nu ne vom opri nici la douăsprezece nici la douăzeci şi patru de ore; ci vom restrânge acţiunea poemului la cea mai scurtă durată posibilă pentru ca reprezentarea ei să semene cât mai bine şi să fie cât mai perfectă.

Jurisconsulţii admit ficţiuni în drept; şi eu aş vrea, după exemplul lor, să introduc ficţiuni în teatru, ca să stabilesc un loc teatral care să nu fie nici apartamentul Cleopatrei, nici al lui Rodogune din piesa cu acelaşi titlu, nici cel al lui Phocas, Léontine sau Pulchérie din *Héraclius*, ci o sală în care dau aceste apartamente, căreia i-aş conferi două privilegii: unul, prin care oricine dintre cei care vorbesc acolo să presupună că vorbeşte în acelaşi secret ca şi când ar fi în camera sa; celălalt, prin care, în locul ordinei comune, apare uneori o cerinţă, ca aceia care umplu teatrul să vină să-i găsească pe cei care sunt în cabinetul lor ca să le vorbească, ei putând să-i întâlnească la teatru fără să atingă această cerinţă, în scopul de a păstra unitatea de loc şi legătura dintre scene...

...Le vine uşor celor speculativi să fie aspri; dar dacă ei ar vrea să ofere publicului zece sau douăsprezece poeme de acest fel, ar lărgi poate regulile mai mult chiar decât am făcut-o eu, de îndată ce ar recunoaşte din experienţă ce constrângere aduce după sine exactitatea lor şi câte lucruri frumoase le alungă aceasta din teatrul nostru.

(Din. vol.: *La Tragédie*, Lib. Armand Colin, 1964. Trad.: MTI.)

RACINE, Jean (1639-1699)

Dramaturg francez. Studii la colegiul din Beauvais, la mânăstirea jansenistă Port-Royal şi la colegiul din Harcourt. Istoric oficial, alături de Boileau, al regelui Ludovic XIV, *R.*, care a păstrat toată viaţa, în ciuda unor neînţelegeri temporare, legături cu Port-Royal, scrie o *Scurtă istorie a Port-Royal-ului*, publicată postum. Autor de versuri ocazionale (*Nimfa Senei* – 1660, *Idilă despre pace* – 1685), *R.* s-a impus ca cel mai reprezentativ autor al teatrului clasic francez, căruia îi conferă o inegalabilă rigoare dramatică, înnobilată de fiorul poeziei tragice. Eroii racinieni sunt dominaţi de patimi puternice, „iubirea fiind (la ei) pasiunea tragică prin excelenţă". Tragicul e determinat de destinul temperamental al personajelor. Dintre piesele sale notăm *Thebaïde* (1664), *Alexandre* (1665), *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1675); *Phédre* (1677), *Esther* (1689), *Athalie* (1691). *R.* a scris o singură comedie – *Impricinaţii (Les Plaideurs* – 1668).

Prefaţă la *Bérénice*

(...) Nu este deloc o necesitate ca într-o tragedie să existe sânge şi moarte, este suficient ca acţiunea să fie măreaţă, ca actorii să fie eroici, ca pasiunile să fie dezlănţuite şi ca în toate cele să se simtă acea tristeţe maiestuoasă care face tot farmecul tragediei.

(...) De mult am dorit să încerc dacă pot face o tragedie cu acea simplitate a acţiunii care era atât de mult pe gustul celor vechi (...) Şi nu trebuie să credem că această regulă se bazează doar pe fantezia celor care au enunţat-o. În tragedie ne poate mişca numai ceea ce este verosimil.

(...) Unii cred că această simplitate este o lipsă de inventivitate. Ei nu se gândesc că orice invenţie înseamnă, dimpotrivă, de a face ceva din nimic, şi că toţ acest număr mare de incidente a fost întotdeauna refugiul unor poeţi al căror talent era lipsit de acea bogăţie şi forţă necesară pentru a ataşa interesul spectatorilor lor timp de cinci acte la o acţiune simplă, susţinută de violenţa pasiunilor, de frumuseţea sentimentelor, de eleganţa expresiei.

(...) Regula principală (a tragediei) este de a plăcea şi de a mişca.

Prefață la *Fedra*

(...) Ceea ce pot să asigur este că n-am mai scris o piesă în care virtutea să fie mai mult pusă în lumină ca în aceasta. Cele mai mici greșeli sunt pedepsite. Chiar și numai gândul crimei este privit cu aceeași oroare ca și crima însăși. Slăbiciunile dragostei trec drept slăbiciuni adevărate. Pasiunile nu sunt aduse în fața ochilor decât cu scopul de a arăta întreaga dezordine pe care o pricinuiesc; iar viciul este zugrăvit peste tot cu culorile ce-l fac cunoscut și urât în toată monstruozitatea sa. În aceasta constă de fapt scopul ce trebuie să și-l propună orice om care lucrează pentru public. Și aceasta era ceea ce aveau în vedere înainte de toate primii poeți tragici. Teatrul lor era o școală în care virtutea nu era mai prost predată decât în școlile filosofilor. De altfel, însuși Aristotel a acceptat să formuleze regulile poemului dramatic, iar Socrate, cel mai înțelept dintre filosofi, nu disprețuia să se ocupe de tragediile lui Euripide. Ar fi de dorit ca lucrările noastre să fie tot atât de solide și tot atât de pline de învățăminte folositoare ca și acelea ale acestor poeți. Aceasta ar fi poate un mijloc pentru a reconcilia tragedia cu o mulțime de persoane celebre prin credința și doctrina lor, care au condamnat-o în ultima vreme și care ar judeca-o fără îndoială mai favorabil dacă autorii s-ar gândi în egală măsură atât să-i instruiască pe spectatorii lor, cât și să-i distreze, și dacă ar urma în aceasta adevărata intenție a tragediei.

(Din vol.: Racine, *Théâtre*, La Pléiade, Paris, 1931. Trad.: L.C.)

CHAPELAIN, Jean (1595-1674)

Poet și critic francez. Protejat al cardinalului Richelieu, *C.* devine criticul literar oficial al epocii. Studii de latină, greacă, italiană și spaniolă. La sugestia sa, Richelieu fondează Academia Franceză (1637). Poet modest, dar considerat un timp ca geniu continuator al lui Homer și Virgiliu, *C.* este autorul unor ode grandilocvente (*Odă lui Richelieu*, 1633), al unor poeme clasicizante (*Julie*) și al unui poem epic, grandios în intenții, dar ratat artistic (*Fecioara sau Franța eliberată* – 1656). Traducător al lui Mareo Aleman (*Guzman de Alfarache*), *Sentimentele Academiei asupra Cidului* – 1637, prefigurează doctrina teatrală clasicistă.

Discurs despre poezia reprezentativă

Poezia dramatică sau reprezentativă are ca obiect imitația acțiunilor omenești, drept necesară – verosimilitatea, și pentru perfecțiune – miraculosul.

Din amestecul judicios al verosimilului cu miraculosul apare valoarea operelor din cadrul acestui gen, iar cele două elemente aparțin invenției.

În tragedie, care e cea mai nobilă dintre toate piesele teatrului, poetul imită acțiunile unor oameni nobili al căror sfârșit e nefericit și care nu sunt nici foarte buni, nici foarte răi.

În comedie, el imită acțiunile celor de condiție joasă, sau cel mult mediocră, al căror sfârșit e fericit.

Tragi-comedia era cunoscută de antici sub numele de tragedie cu sfârșit fericit, așa cum e „Ifigenia în Taurida". Francezii moderni au adus-o la modă, dar și prin personaje, și prin întâmplări au făcut-o să țină mai mult de tragedie decât de comedie.

În acțiunile oamenilor, poeții imită, în afară de evenimente, obiceiuri diverse și diverse pasiuni.

Ei au grijă să-l facă pe fiecare personaj să vorbească în funcție de condiția sa, de vârstă și de sexul său; și numesc bună-cuviință nu ceea ce este demn, ci ceea ce convine personajelor, fie ele bune sau rele, așa cum au fost introduse în piesă.

Anticii n-au avut niciodată în tragediile și comediile lor decât o acțiune principală, la care se raportau toate celelalte, și aceasta nu era altceva decât unitatea de acțiune. Ei au oferit acțiunii dramatice, pentru cea mai mare desfășurare a ei, intervalul unei zile, ceea ce se numește regula celor douăzeci și patru de ore.

Au fixat desfășurarea reprezentației pe un singur loc, ceea ce se numește unitatea scenică.

Toate acestea, bazându-se pe condiția verosimilității, fără de care spiritul n-ar fi nici emoționat, nici convins.

Rânduiala acțiunii stă în expunerea începutului întâmplării, a complicării și a dezvoltării ei.

Efectul cel mai demn și mai plăcut al unei piese de teatru e ca prin conducerea ei meșteșugită spectatorul să fie în așa fel

captivat, încât să fie neliniştit în ceea ce priveşte sfârşitul şi să nu-şi dea seama cum se va termina întâmplarea (...)

Mi se pare absolut necesar ca nici un actor să nu intre sau să iasă din scenă fără să aibă un motiv s-o facă.

(Din vol.: *Opuscules critiques*, éd. de A.C. Hunter, Droz, 1936. Trad.: MTI.)

AUBIGNAC, François Hédelin (abbé d') (1604-1676)

Scriitor şi critic dramatic francez. Participant la numeroase polemici literare ale timpului, *A.* este partizanul ideilor aristotelice despre teatru, autor al operelor teoretice *Practica teatrului* (1666) şi al tragediei *Tenobia* (1647).

Practica teatrului

(...) Aşadar, succesul cu care se laudă atât de mult unii este departe de a contrazice regulile scenei, ci dimpotrivă le consolidează autoritatea. Căci aceste reguli, nefiind altceva decât o artă de a crea incidentele cele mai interesante, ce plac prin decenţa şi caracterul lor veridic, devine evident cât sunt ele de necesare, din moment ce, printr-un consimţământ comun, tot ce este în conformitate cu ele se bucură de aprobare, iar tot ce se abate de la ele este într-o anumită măsură condamnat.

(...) Regulile scenei nu desfiinţează nicidecum incidentele cele mai importante ale unei poveşti, ci ne sugerează cum să ajustăm împrejurările acţiunii, timpul şi locul, în aşa fel ca să nu contravenim nici unei aparenţe de probabilitate, şi totuşi să nu le reprezentăm întotdeauna cum sunt ele în poveste, ci aşa cum ar trebui să fie, adică numai cu ceea ce este acceptabil în ele. Deci acesta este scopul pe care trebuie să-l urmărim.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

SAINT-EVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de (1614-1703)

Scriitor francez. Militar de carieră, distins în campaniile prințului de Condé, *S.-E.* abandonează meșteșugul armelor în chiar anul numirii sale ca mareșal al ducelui de Gramont. Atras de literatură, compune *Comedia Academiștilor pentru reforma limbii franceze* (1643). Autor al unui pamflet anti-Mazarin (cardinal al Franței), condamnat la închisoare, *S.-E.* se refugiază în Anglia, unde va deveni bun prieten al regelui Carol al II-lea și al succesorului său, Wilhelm de Orania. Spirit independent, om de gust, ateu și nonconformist, *S.-E.* este autorul unor mici scrieri pe teme morale (*Opéras* – 1677), dar, mai ales, al unor inteligente studii dedicate teatrului: *Despre caracterele tragediei* – 1674, *Despre tragedii* (1677), *Despre comedia italiană* (1677), *Despre comedia engleză*, (1677), *Apărarea unor piese ale d-lui Corneille* (1692). Prieten al marilor filosofi olandezi Spinoza, Heinsius, Vossius.

Despre tragedia antică și modernă

Trebuie să recunoaștem că *Arta Poetică* a lui Aristotel este o operă remarcabilă; dar cu toate acestea nimic nu este atât de perfect în ea încât să fie valabilă pentru toate popoarele și toate epocile. Descartes și Gassendi au descoperit adevăruri care erau necunoscute lui Aristotel. Corneille a descoperit frumuseți pentru scenă de care Aristotel nu a avut idee, și după cum filosofii noștri au găsit erori în *Fizica* lui, poeții noștri au scos la iveală greșeli în *Poetica* lui, cel puțin din punctul de vedere actual, luând în considerare marile schimbări pe care le-au suferit lucrurile de atunci încoace (...)

Reprezentațiile noastre teatrale nu sunt subordonate acelorași împrejurări ca acelea ale anticilor, deoarece frica la noi nu merge niciodată atât de departe încât să trezească acea groază superstițioasă cu efecte atât de rele asupra curajului. În general vorbind, frica la noi este altceva decât un fel de încordare agreabilă care poate fi numită o stare de suspensie a minții; este un fel de interes sporit pe care îl manifestă sufletul nostru pentru lucrurile ce-i atrag afecțiunea.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

OGIER, François (?-1670)

Cariera sa literară debutează printr-un atac la „Doctrina curioasă" a lui Garasse, ideile cuprinse acolo fiind reluate şi în lucrarea *Judecata şi cenzura doctrinei*. A scris o *Prefaţă* – 1628 la piesa lui Schélandre „Tirul şi Sidonul". Este şi autor de poeme şi al unor lucrări de critică literară. Ca şi Chapelain şi Boileau, utilizează, referindu-se la creaţia artistică, termenii de „raţiune' şi „bun-gust". Nefiind implicat direct în mişcarea de idei literare a secolului, *O.* a fost mai obiectiv în lupta pentru „reguli".

Prefaţă la *Tirul şi Sidonul*

(...) Pentru a evita acea nepotrivire care constă în a circumscrie într-un cadru de câteva ore evenimente foarte îndepărtate în timp, anticii au comis două greşeli tot atât de importante ca şi acelea pe care au vrut să le evite: una este aceea că din prevederea justă a necesităţii unui mare număr de evenimente, pentru a face spectacolul interesant, ei situau într-o singură zi un mare număr de incidente şi întâlniri, care probabil nu s-ar fi putut întâmpla într-un interval atât de scurt. Acest lucru devine supărător pentru un spectator cu judecată, care doreşte un interval real sau imaginar între aceste întâmplări, pentru ca în mintea lui el să nu descopere ceva prea nefiresc în ele, şi ca să nu pară că personajele sunt comandate să apară la un moment dat ca nişte *Dei ex Machina*, ceea ce era foarte adesea folosit într-un mod cu totul nepotrivit (...)

Al doilea dezavantaj pe care l-au creat cei vechi tot din dorinţa de a limita evenimentele tragediei la o singură zi, este necesitatea de a introduce mereu mesageri care să povestească evenimentele întâmplate în zilele precedente şi sensul evenimentelor care au loc pe scenă. Aşa că, aproape în toate actele, aceşti domni distrează publicul cu o enumerare lungă a unor intrigi complicate care pun la grea încercare răbdarea spectatorului, chiar şi a celui mai binevoitor. (...)

Mă limitez aici numai la poezie şi spun că zelul prea mare de a-i imita pe scriitorii antici a fost cauza pentru care cei mai buni poeţi ai noştri nu au reuşit să atingă reputaţia şi măiestria celor vechi. Ei n-au ţinut seama de faptul că gustul popoarelor este diferit, atât în lucrurile referitoare la minte cât şi în cele referitoare la trup.

(...) Acest adevăr odată stabilit, se deschide o cale uşoară şi plăcută pentru a împăca certurile ce se iscă zilnic între cei ce atacă şi cei ce apără operele poeţilor antici.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673)

Dramaturg francez. Studii la „Collège de Clermont" din Paris. Actor în trupa Madeleinei Béjart, conducator apoi al unei trupe proprii – cea de la Palais Royal, *M.* este reprezentantul cel mai de seamă al comediei clasice franceze, pe care a ilustrat-o, utilizând o mare varietate a efectelor comice, de la cel ale farsei bufone până la cele ale comediei înalte, în piese ca *Preţioasele ridicole* (1659), *Şcoala femeilor* (1662), *Don Juan* (1665), *Mizantropul* (1666), *Avarul* (1668), *Tartuffe* (1669), *Burghezul gentilom* (1670), *Vicleniile lui Scapin* (1671), *Bolnavul închipuit* (1673).

Ideile sale teoretice privind arta teatrului sunt cuprinse în prefeţele la *Tartuffe*, la *Preţioasele ridicole* şi în două piese într-un act: *Critica şcolii nevestelor* şi *Improvizaţia de la Versailles*.

Prefaţă la *Tartuffe*

Dacă îşi ia cineva osteneala de a cerceta cu bună-credinţă comedia mea, vede fără-ndoială că intenţiile mele sunt peste tot fără vină, şi că ea nu ţinteşte câtuşi de puţin să puie-n joc lucrurile ce trebuiesc venerate, că am condus-o cu toată băgarea de seamă ce-mi cere gingăşia materiei şi că am pus toată arta şi toate precauţiunile cu putinţă spre a deosebi lămurit tipul făţarnicului de al adevăratului pios. Pentru aceasta, două acte întregi am întrebuinţat ca să pregătesc venirea nemernicului meu. El nu-l ţine pe auditor o clipă măcar în cumpăna nedumeririi: de la-nceput îl cunoşti pe semnele ce i le dau: şi de la un capăt la altul, o vorbă nu rosteşte, un gest nu face, ca să nu zugrăvească privitorului firea unui ticălos şi să nu scoată în plină lumină firea adevăratului om cumsecade, cu care l-am pus în contrast.

Ştiu bine că, drept răspuns, domnii aceştia umblă a face lumea să creadă că nu se cuvine ca teatrul să vorbească de aceste ches-

tiuni. (...) Dacă chemarea comediei este de-a îndrepta viţiile omeneşti, nu văd prin ce raţiune ar fi între ele unul privilegiat. Cel de care-i vorba, are în stat urmări mai primejdioase cu mult decât toate celelalte; şi am văzut că teatrul are o mare putere în privinţa îndreptării. Cele mai bune săgeţi ale unei moralizări posace sunt adesea mai puţin puternice decât ale satirei. Şi nimic nu pocăieşte mai bine pe cei mai mulţi dintre oameni, ca oglinda beteşugurilor lor. E o lovitură mare dată viţiilor, când le expui râsului obştei întregi. Uşor îndură omul mustrările, dar nu rabdă nicidecum batjocura. Acceptă să fie rău, dar nu vrea să fie ridicol.

(...) Să privim ce este comedia în sine pentru a vedea dacă merită să fie osândită. S-ar recunoaşte astfel fără-ndoială că, nefiind altceva decât un poem igenios care, prin învăţături plăcute, îndreaptă defectele oamenilor, ea nu ar putea fi criticată fără să se facă o nedreptate. Şi de am vrea să ascultăm în privinţa asta şi mărturia antichităţii, ea ne-ar spune că filosofii ei cei mai renumiţi au adus prinos de laude comediei – ei, care predicau o înţelepciune aşa de severă şi care cenzurau fără preget viţiile secolului lor. Ea ne arată că Aristotel şi-a-nchinat teatrului nopţi de veghe şi şi-a dat osteneala de a strânge în precepte arta de a face comedii.

Critica *Şcolii Nevestelor*

Dorant: (...) Dacă ne-am lua după ce spuneţi, s-ar zice că regulile acestea ale artei ar fi taina-tainelor! Şi, totuşi, nu-s decât câteva observaţii la îndemâna oricui, pe care o minte sănătoasă le-a făcut asupra pricinilor ce-ar putea scădea preţul desfătării cu aceste poeme. Şi aceeaşi judecată sănătoasă, care a făcut odinioară aceste observaţii, le poate face foarte lesne în fiecare zi, fără ajutorul lui Horaţiu şi al lui Aristotel. Aş vrea grozav să ştiu şi eu dacă nu cumva principala regulă, regula regulilor, este tocmai regula de-a plăcea, şi dacă o piesă de teatru care şi-a atins ţelul acesta n-a urmat cumva drumul cel bun? Sau poate vreţi să-şi fure toată lumea căciula jucându-se de-a regulile, în loc să fie fiecare judecătorul plăcerii pe care i-o dă opera?

(Din vol.: *Molière, Opere II*, ESPLA, 1955,
Trad.: Ion Frunzetti şi A. Toma.)

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas (1636-1711)

Poet şi critic francez. Studii de drept. Cel mai important teoretician al clasicismului în teatru (*Arta poetică* – 1674), *B.* a publicat, după pilda lui Horaţiu, *Satire* (1666), *Epistole* (1674-1698), a scris un *Discurs despre satiră* (1669) şi poemul comico-eroic *Le Lutrin* (1672-1683). A tradus *Tratatul despre Sublim* al lui Longinus. Numit în 1677 istoriograf al regelui, *B.* a contribuit la fixarea idealului literar al clasicismului, ilustrat de opera contemporanilor săi Racine şi Moliere.

Arta poetică

CÂNTUL III

(...) Voi care pentru teatru vă arătaţi ardoarea,
Veniţi cu versuri mândre să v-afirmaţi valoarea,
De vreţi piesele voastre să le vedeţi jucate
Şi de întreg Parisul să fie-aplaudate,
Şi cari tot mai frumoase şi tot mai mult privite,
Vor fi după decenii cu-atât mai preţuite.
Puneţi doar pasiunea în versuri să grăiască
La inimă să meargă, s-o mişte, s-o-ncălzească.
.....
Întâi chiar locul scenei ar trebui fixat.
Din Spania, de pildă, un autor veni
Şi anii toţi i-nchise pe scenă într-o zi:
Acolo vezi eroul în primul act copil,
Ce-ajunge-n actul ultim un moşnegel umil.
Dar noi ce ne supunem, la legea raţiunii.
Vrem arta să îndrepte şi mersul acţiunii;
Un loc, o zi anume, şi-un singur fapt deplin
Va ţine pân-la urmă tot teatrul arhiplin.
Nu pune-n scenă fapte ce-s greu de priceput:
Se-ntâmplă şi-adevărul să fie necrezut.
Minunea cea absurdă pe mine nu mă-ncântă:
Când spiritul nu crede, nimic nu îl frământă.
Chiar tot ce nu se vede mai clar într-o lectură,

Mai bine-l înțelegem privindu-l în natură,
Dar sunt anume lucruri ce arta ni le-arată
Că pot fi auzite – văzute niciodată.
Când frământarea pururi din scenă-n scenă crește
La culme de-i ajunsă, ușor se limpezește.
Un spirit nu se simte puternic zguduit
Decât dacă subiectul e-n intrigă-nvelit,
Iar când deodat' secretul se face cunoscut
Își schimbă-nfățișarea în mod neprevăzut.
Stângace, tragedia, greoaie și vulgară,
Născutu-s-a din cântul și dansul de la țară
Și preamărind pe Bachus în cântec, muritorii
Îl invocau s-aducă belșuguri în podgorii.
Acolo prin petreceri mai veseli deveneau,
Pe cântărețul meșter c-un țap îl răsplăteau.
Respins fu primul care, cu drojdie mânjit,
Cu ceata nebunească prin târguri a pornit;
Urcând în car actorii în straie zdrențăroase,
Înveselea mulțimea cu scene caraghioase.
Eschil și alte roluri a introdus în cor,
Și-a potrivit o mască la fiece actor,
Pe-un pod de scânduri teatrul, în piață ridicat,
Făcu s-apară-actorul cu boftori încălțat.
Prin geniul lui, Sofocle, înalță tragedia,
Desăvârșindu-i fastul, sporindu-i armonia,
Cu măiestrie pune și coru-n acțiune,
Din versuri noduroase îți scoate versuri bune,
Pe greci el îi înalță pe culmi de nepătruns
La care slăbiciunea latină n-a ajuns.
Strămoșii urau teatrul crezându-l necurat
Și mult timp fu în Franța spectacol ignorat.
Se spune că o trupă de pelerini vulgară,
Montă-n Paris o piesă jucând-o prima oară,
Și-n a ei prostească, zeloasă simplitate,
Jucă Sfinții, Fecioara, pe Demon din pietate.
La urmă-nțelepciunea dădu-n vileag prostia.
Făcu s-arate-n jocuri toată fățărnicia.
Înlătură-acești doctori, apostoli din senin;

Acum pe scenă Hector şi Andromaca vin.
Actorii vechea mască o scot din jocul lor.
Lăuta ţine locul de muzică şi cor.
Dar dragostea, cu adânca-i şi gingaşa-i simţire,
În teatru şi-n romane ea pune stăpânire.
Această pasiune ce-n suflete se-adună
În inimi să pătrundă e calea cea mai bună.

.....

Unicul vostru studiu natura deci să fie,
Voi toţi ce-aveţi pretenţii că scrieţi comedie.
Pe om dacă-l vezi bine şi-adânc îl cercetezi,
Şi-n inimile ascunse te străduieşti să vezi
Când ştii risipitorul cum e, sau un zgârcit,
Ciudatul, îngâmfatul, gelosul, cel cinstit,
Poţi să-i arăţi pe scenă făcându-i să trăiască
Sub ochii noştri, singuri aevea să grăiască.
Prezintă-i pretutindeni, naivi, în felul lor
Şi-i vei reda artistic, mai viu, atrăgător.
Natura e bogată-n ciudate creaturi,
Ea pune-n fiecare-anume trăsături;
Un semn, un gest o poate descoperi de-ndat';
Dar să-i pătrundă-adâncul nu orişicui e dat.
Preschimbă toate timpul: ne schimbă şi pe noi
Şi orice vârstă-şi are plăceri, moravuri noi.

.....

Actorii cu noblеţă pe scenă de glumesc,
A intrigei putere o cresc în chip firesc;
Iar acţiunea-n mersu-i pe-a judecăţii cale,
Să nu-şi piardă pe scenă aplauzele sale,
Să-i fie stilul pururi plăcut şi-mpodobit;
Iar gluma să o facă la timpul potrivit,
De pasiune pline, dibaci alcătuite,
Şi scenele-ntre ele să fie-nlănţuite.
În fiecare glumă nu depăşi măsura:
Modelul tău să fie, necontenit, natura.

(Din vol.: *Boileau, Arta poetică*,
în rom. de Ionel Marinescu, BPT, 1957)

DRYDEN, John (1631-1700)

Scriitor englez. Studii la Westminster şi Trinity College din Cambridge. Autor multilateral, foarte prolific (ediţia completă a operelor sale, întocmită de Walter Scott (1808, numără 18 volume), *D.* a practicat aproape toate genurile literare: satira (*Absalon şi Achiophel* – 1681, *Medalia* – 1682), poemul (*Annus Mirabilis* – 1667), fabula (*Fabule vechi şi noi*), tragedia (*Cucerirea Granadei, Aureng-Zeb*), comedia (*Împăratul indian, Repetiţia, Totul pentru dragoste*), eseul (*Dramele istorice*). În *Eseu despre poezia dramatică* – 1668, *D.* stabileşte legile compoziţiei teatrale. Traducător din Homer, Lucreţiu, Horaţiu, Juvenal, Boccaccio, numit în 1688 „poet laureat", istoriorgaf al curţii regale din 1670, mare admirator al lui Shakespeare şi Corneille, *D.* a avut, prin opera sa de factură clasică, o mare influenţă asupra literaturii engleze din secolul al XVIII-lea.

Eseu despre poezia dramatică

(..) Aristotel, într-adevăr, împarte părţile integrante ale piesei în patru. Mai întâi, *Protasis*, sau introducerea, care aruncă lumină numai asupra caracterelor personajelor şi se opreşte foarte puţin asupra acţiunii. În al doilea rând, *Epistasis* sau închegarea intrigii, în care piesa „se încălzeşte", scopul sau acţiunea ei prinde contur şi vezi ceva care îţi făgăduieşte o desfăşurare interesantă. În al treilea rând, *Cantastasis*, numită de romani *Status*, culminaţia şi apogeul piesei; noi am putea-o numi mai exact contralovitură, care înşeală aşteptările, încurcă firele acţiunii prin noi dificultăţi şi te lasă cu totul departe de ceea ce ai sperat la început. (...) În sfârşit, *Catastrofa*, pe care grecii o numeau *lusis*, francezii – *denouement*, iar noi – descoperirea sau deznodământul intrigii; aici vezi toate lucrurile reintrând pe făgaşul lor, şi o dată îndepărtate obstacolele care stăteau în calea planului sau acţiunii piesei, acestea se încheie prin acea asemănare cu adevărul şi natura care lasă publicul satisfăcut cu desfăşurarea ei.

(...) Dar întrucât în zilele noastre spaniolii nu admit decât trei acte într-o piesă, pe care le numesc *Jornadas*, iar italienii îi imită de multe ori, când îi condamn pe antici eu o fac în general nu pentru că ei au în fiecare piesă cinci acte, ci pentru că ei nu s-au limitat la un anumit număr stabilit: asta este ca şi cum ai construi o casă

fără un model; şi chiar dacă reuşeau să realizeze lucruri bune, cred că trebuia să aducă sacrificii zeiţei Fortuna, iar nu Muzelor.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

MILTON, John (1608-1674)

Poet englez. Studii la colegiul „Saint-Paul" din Londra şi la „Christ's College" din Cambridge. Autor al unor poeme de mare sensibilitate lirică, *M.* îmbină senzualismul renascentist cu principiile morale ale puritanismului (*Allegro, Il Penseroso* – ambele din 1632, *Arcade, Comus* – 1634, *Lycidas* – 1637). Opera sa mai cuprinde pamflete antimonarhice (*Apărarea poporului englez* – 1651), scrieri filozofice (*Thesaurus linguae latinae*), istorice (*Istoria Angliei*), poemul dramatic *Samson luptând* 1671, prefaţat de eseul despre tragedie – o apărare a dramei, bazată pe teatrul grec şi pe ideile Renaşterii itlaliene. Capodopera sa literară este poemul de inspiraţie biblică *Paradisul pierdut* (1667), urmat de *Paradisul recucerit* (1671). Inspirat de ideile Renaşterii şi ale Reformei, *M.* reprezintă în poezia engleză tipul liricului intelectual, rafinat, ostil îngrădirilor religioase ale personalităţii umane, predicând o morală a iubirii universale.

Despre acea specie a poemului dramatic care este numită tragedie

Tragedia, aşa cum a fost compusă în vechime, a fost întotdeauna considerată ca cel mai serios, mai moral şi mai instructiv dintre toate poemele; de aceea, după spusele lui Aristotel, ea era în stare, trezind mila şi groaza, să purifice mintea de acele pasiuni şi altele asemănătoare, adică să le tempereze şi să le reducă la o măsură justă într-un mod plăcut, plăcerea venind de la citirea sau vizionarea unei imitaţii bune a acestor pasiuni.

(...) Toate acestea sunt amintite pentru a răzbuna tragedia împotriva desconsiderării sau chiar a infamiei căreia îi este supusă astăzi în judecata multora, împreună cu alte interludii comune; acestea se întâmplă din cauza erorii pe care o comit poeţii amestecând lucrurile comice cu mâhnirea şi gravitatea tragică, sau introducând personaje vulgare şi triviale; ceea ce a fost considerat

de toţi oamenii cu judecată ca ceva absurd şi a fost introdus în piese fără discreţie, numai pentru a mulţumi publicul într-un mod nedemn.

(...) Este bine când întreaga piesă nu se prelungeşte dincolo de actul cinci; despre stil şi unitate şi despre ceea ce se numeşte de obicei intrigă – fie încurcată sau explicită – care nu este de fapt altceva decât o asemenea economie şi construcţie a fabulei care satisface cel mai bine cerinţele verosimilului şi ale bunului simţ pot judeca cel mai bine numai acei care cunosc opera lui Eschil, Sofocle şi Euripide, cei trei mari poeţi tragici încă neegalaţi de nimeni şi care constituie cea mai bună regulă pentru cei ce vor să scrie tragedii.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

CONGREVE, William (1670-1729)

Dramaturg englez. Studii la Kilkeny, apoi la Trinity Colege din Dublin şi Middle Temple din Londra. Strălucit reprezentant al comediei în epoca Restauraţiei, *C.* este autorul unor piese de moravuri intrate în repertoriul comic universal: *Bătrânul holtei* (1693), *Iubire pentru iubire* (1696), *Mireasa în doliu* (1697), *Caruselul vieţii* (1700). Eseul său *Asupra temperamentului în comedie* – 1689, stabileşte, în spirit clasic, unele dintre canoanele genului comic în dramaturgie şi, folosind metoda comparativă, detectează specificul temperamentului englez şi trăsăturile prin care acesta poate deveni sursă de comic.

Despre temperament în comedie

N-aşfi vrut să mă aventurez nici chiar într-o descriere simplă a temperamentului şi cu atât mai puţin să-i dau o definiţie, dar din moment ce m-am apucat de treaba aceasta vă voi spune că după părerea mea temperamentul este o manieră unică şi inevitabilă de a acţiona sau de a vorbi în orice împrejurare, manieră care este specifică şi naturală unui singur individ şi prin care vorbele şi acţiunile sale se deosebesc de cele ale altora.

(...) S-ar putea crede că diversitatea de temperamente existente în întreaga omenire ar putea oferi un material nesfârşit în

sprijinul comediei. Dar când privim mai atent problema şi reuşim să distingem deosebirile de temperament, cred că ajungem la concluzia contrară. Căci dacă atribuim fiecărui om ceva propriu numai lui şi un temperament specific, totuşi fiecare om nu-l posedă într-o asemenea măsură încât să devină remarcabil prin el; sau chiar dacă mulţi se remarcă prin temperamentele lor, totuşi toate aceste temperamente pot să nu stârnească râsul. Este necesar a distinge nu numai care sunt temperamentele care stârnesc râsul, dar şi cât anume, ce parte din ele să fie scoasă în lumină, cum trebuie făcut acest lucru prin scene pregătitoare şi prin confruntarea lor cu alte temperamente în aceeaşi scenă.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

FARQUHAR, George (1677-1707)

Dramaturg englez de origine irlandeză. Studii la Trinity College din Dublin. Actor, apoi ofiţer, *F.* se consacră dramaturgiei abia spre sfârşitul vieţii, fiind autorul unor comedii realiste de factură anticlasică: *Cuplul fidel* (1699); *Sir Harry Wildair* (1701), *Iubire şi afaceri* (1702), *Gemenii rivali* (1703), *Diligenţa* (1704), *Ofiţerul recrutor* (1706). Publică, la 1702 o ediţie de versuri şi proză în care include şi *Discursul despre comedie*, un eseu anticlasic împotriva „unităţilor".

Discurs despre comedie în raport cu scena engleză

Aristotel n-a fost poet şi prin urmare nu era capabil de a da instrucţiuni în arta poeziei; a sa Ars Poetica nu este decât o culegere de observaţii desprinse din opera lui Homer şi Euripide, care pot fi pur şi simplu accidentale şi rezultând ocazional din principiile esenţiale pe care ele se bazează; fără a-şi da silinţa de a cerceta natura poeziei, el n-a făcut decât să aduleze personalităţile de seamă din vremea sa unindu-şi aprobarea cu a lor, cu acea diferenţă că aplauzele lor erau din toată inima, în timp ce ale lui – mult mai scolastice.

(....) Am menţionat deja dificultatea de a descoperi originea oricărei arte în diversele forme pe care le ia acesta în urma unor

perfecționări succesive; dar există ceva în natura comediei, chiar și în împrejurările actuale, care poartă o asemănare atât de mare cu mitologia filosofică a anticilor, încât bătrânul Esop trebuie să poarte laurii primului autor original; oricare ar fi alterările sau perfecționările ulterioare, *Fabulele* sale sunt acelea care constituie primele temelii ale comediei.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

ADDISON, Joseph (1672-1718)

Scriitor, om politic englez. Susținător al unui puritanism temperat, partizan al clasicismului, autor al unei tragedii (*Caton* – 1713), *A.* s-a impus ca un subtil eseist în paginile revistei „The Spectator" (Spectatorul) pe care a fondat-o, împreună cu Richard Steele, în 1711. Aici, în câteva articole, condamnă tragedia engleză pentru moralitatea ei limitată, iar în discuțiile despre tragi-comedie e riguros clasic.

Din revista „The Spectator"

Nr. 40 – Luni, 16 aprilie

Scriitorii englezi de tragedii sunt stăpâniți de ideea că atunci când reprezintă o persoană virtuoasă sau inocentă în nenorocire, ei nu trebuie s-o lase până când n-o scapă din aceste neplăceri, sau o fac să triumfe asupra dușmanilor. Ei au fost induși în această eroare de o doctrină ridicolă în critica modernă, potrivit căreia ei ar fi obligați la o distribuire egală de recompense și pedepse și la o îndeplinire imparțială a dreptății poetice.

(...) Oricare ar fi necazurile și dezamăgirile pe care le-ar suferi un om bun în tragedie, ele vor produce doar o slabă impresie asupra noastră, dacă știm că în ultimul act el va ajunge la realizarea năzuințelor și dorințelor sale.

(...) În consecință, găsim că dintre tragediile noastre engleze au avut succes tocmai acelea în care favoriții publicului se prăbușesc sub loviturile nenorocirilor, iar nu acelea în care eroii scapă de ele.

(..) Tragi-comedia, produs al teatrului englez, este una dintre invenţiile cele mai monstruoase concepute vreodată de mintea unui poet. Un autor se poate gândi, desigur, să împletească în acelaşi poem aventurile lui Eneas şi Hudibras, şi, în consecinţă, să scrie o asemenea bucată bălţată de veselie şi tristeţe. Dar absurditatea unor asemenea performanţe este atât de evidentă, încât orice insistenţă este de prisos.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

JOHNSON, Samuel (1709-1784)

Scriitor, erudit, moralist englez. Fondator al revistelor „The Rambler" (1750) şi „Idler (1758). Personalitate complexă, excelent orator, eseist de finețe, *J.* a scris teatru (tragedia *Irene*), studii filologice (*Dicţionarul limbii engleze* – 1755), opere critice (*Shakespeare* – 1765), romane (*Istoria lui Rasselas, prinţul Abisiniei* – 1759), jurnale de călătorie (*Voiaj în insulele occidentale ale Scoţiei* – 1775) şi biografii romanţate (*Viaţa celor mai celebri poeţi englezi* – 1780). Prin clasicismul său liberal *J.* e criticul cel mai reprezentativ al secolului al XVIII-lea englez. Riguros în ceea ce priveşte moralitatea operei de artă, dar concesiv în privinţa respectării regulilor.

Din revista „The Rambler"

Nr. 125 – Marţi, 28 mai, 1751

(...) Faptul că multe reguli au fost avansate fără să se ţină seama de natură sau raţiune, aceasta o putem presupune văzând că s-a decretat în mod peremptoriu de către maeştrii antici că numai trei personaje care vorbesc pot apărea în acelaşi timp pe scenă; este o lege pe care varietatea şi complexitatea pieselor moderne au făcut-o impracticabilă, iar noi o violăm fără scrupule şi după cum arată experienţa, fără inconveniente.

(...) Nu ştiu dacă acela care mărturiseşte a nu respecta alte legi decât legile naturii nu va fi înclinat să apere tragi-comedia, pe care, în ciuda oprobiului general, laurii ei proprii au ferit-o până acum de fulgerele criticii. Căci, în adevăr, ce este oare în

această dramă mixtă, care ar putea fi condamnat de raţiune? Învecinarea incidentelor importante cu cele triviale, care este nu numai un fapt comun, ci şi perpetuu în lume, poate fi fără îndoială permisă şi pe scenă, care pretinde numai a fi o oglindă a vieţii.

(...) În loc să justificăm tragi-comedia cu argumentul succeselor lui Shakespeare, ar fi poate mai bine să dăm o nouă importanţă acestui geniu transcendent şi descătuşat care s-a putut ridica deasupra pasiunilor în glumă, care pentru a stimula sentimentele nu avea nevoie de gradarea lentă a mijloacelor obişnuite, ci a putut să umple inima cu o veselie sau tristeţe instantanee şi să ne schimbe dispoziţia o dată cu schimbarea scenelor.

(...) Un scriitor trebuie să caute înainte de toate a deosebi natura de obicei, sau ceea ce este stabilit pentru că este just de ceea ce este just numai pentru că a fost stabilit. El nu trebuie să încalce principiile esenţiale dintr-o dorinţă de inovaţie cu orice preţ, dar nici să se priveze de posibilitatea de a crea frumosul potrivit concepţiei sale dintr-o teamă inutilă de a încălca canoanele pe care nici un dictator literar nu are dreptul de a le decreta.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

GOLDSMITH, Oliver (1728-1774)

Scriitor englez de origine irlandeză. Studii de medicină şi drept la Londra şi Edinburgh. Membru al „Clubului literar" condus de Samuel Johnson, *G.* a scris în mai toate genurile literare: poezie filosofică (*Călătorul* – 1764), roman (*Vicarul din Wakefield* – 1764), teatru (*Omul cu inima bună* – 1768), proză epistolară (*Istoria Angliei într-o serie de scrisori* – 1764). În estetica teatrală, *G.* se arată a fi un adept al clasicismului. *Eseul asupra teatrului* (1772), este scris împotriva comediei sentimentale şi amabile.

Eseul asupra teatrului sau o comparaţie între comedia de haz şi sentimentală

(..) Chiar de la originile teatrului, tragedia şi comedia s-au dezvoltat pe căi distincte şi niciodată, până nu demult, una nu a

încălcat domeniul celeilalte. Terenţiu, care se pare că s-a apropiat cel mai mult de hotarul dintre ele se oprea întotdeauna în chip judicios înainte de a ajunge la un patetism adevărat.

(...) Dar, cu toată această pondere a autorităţii şi practicii universale a trecutului, se afirmă în prezent o nouă specie de compoziţie dramatică sub numele de *comedie sentimentală*, în care sunt dezvăluite mai mult virtuţile vieţii particulare decât ridiculizate viciile; iar interesul nostru pentru piesă este suscitat mai mult de nenorocirile omenirii decât de greşelile ei.

(...) Chiar dacă am da acestor piese o altă denumire, aceasta nu le va îmbunătăţi eficacitatea. Ele vor continua să fie un fel de producţii hibride, cu toate defectele părinţilor lor deosebiţi, marcate de sterilitate. Dacă ne permitem să facem comedia să plângă, avem acelaşi drept de a face tragedia să râdă şi să punem în versuri albe glumele şi replicile spirituale ale tuturor participanţilor la o procesiune funerară.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

COLERIDGE, Samuel Taylor (1772-1834)

Poet şi critic literar englez, unul dintre cei trei poeţi „lakişti", alături de Wordsworth şi Southey. Studii la „Christ's Hospital" (Londra) şi la „Jesus College" (Cambridge). Fondator al revistelor „The Watchman" şi „The Friend". Personalitate contradictorie, de o sensibilitate extremă, *C.* devine, în plan literar, un precursor al romantismului englez, influenţat de idealismul kantian şi de platonismul şcolii din Cambridge. Excelent elenist, bun cunoscător şi traducător al literaturii germane (a tradus trilogia *Wallenstein* de Schiller), *C.* este autorul *Baladelor lirice*, (1798), culegere de versuri de o mare forţă lirică, precum şi a cunoscutelor poeme *Balada bătrânului marinar, Christabel* (1816) şi *Koubla Khan*. Opera sa critică, *Biographia Literaria*, (1817) şi *Anima Poetae* (postumă), constituie o importantă contribuţie teoretică în cultura engleză a secolului al XIX-lea.

Teatrul grec

(...) Nimic nu poate exemplifica mai bine spiritul separatist al artelor vechilor greci decât comedia lor, în opoziţie cu tragedia lor. Dar după cum lupta imediată a contrariilor presupune o arenă comună pentru amândouă, tot astfel ambele sunt la fel de ideale.

(...) Poetul tragic îşi idealizează personajele dând părţii spirituale a firii noastre o preponderenţă mai mare asupra cerinţelor şi pornirilor animalice decât se întâlneşte în viaţa reală; poetul comic îşi idealizează personajele făcând din elementul animalic forţa conducătoare, iar din elementul intelectual un simplu instrument. (...)

Idealul poeziei serioase constă din unirea, contopirea armonioasă şi dizolvarea elementului senzual în elementul spiritual – a omului ca animal în omul ca o forţă a raţiunii şi autocontrolului.

(...) În locul destinului tragic, comedia introduce puterea norocului; chiar şi în puţinele fragmente rămase de la Menandru şi Philemon găsim multe cugetări şi exclamaţii privind norocul şi întâmplarea fericită, aşa cum la poeţii tragici găsim referiri la destin. În tragedie, legea morală, fie că e respectată sau violată, indiferent de urmări – şi tocmai respectarea sau violarea ei constituie cea mai importantă dintre toate consecinţele – formează temelia; noua comedie şi comedia noastră modernă, în general (iarăşi cu excepţia lui Shakespeare), se bazează pe prudenţă sau imprudenţă, pe orgoliul satisfăcut sau rănit.

(...) Un vechi critic a spus cândva că tragedia a fost zborul sau elevaţia vieţii, iar comedia (cea a lui Menandru) – organizarea sau ordonarea ei.

(Din vol.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

VOLTAIRE, François-Marie Arouet (1694-1778)

Filosof şi scriitor francez. Studii la liceul „Louis le Grand" din Paris. Bun cunoscător al literaturii clasice, admirator al lui Shakespeare, pe care însă nu l-a înţeles totdeauna; spirit practic, independent, culivând

ironia și pamfletul, *V.* aparține, prin formație, clasicismului și, prin temperament, iluminismului. Este partizanul unei morale fondate pe toleranță și bunăvoință. Deopotrivă admirat și respins de epocă pentru independența gândirii sale, *V.* a practicat aproape toate genurile literare, scriind, între altele: epopei (*Henriada* – 1723), tragedii (*Zaira* – 1732, *Moartea lui Cezar* – 1735, *Mahomet* – 1742, *Meropa* – 1723), romane (*Zadig* – 1747, *Micromegas* – 1752, *Candide* – 1759), opere istorice (*Istoria lui Carol al XII-lea* – 1731, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* – 1751), filozofice (*Scrieri filozofice* – 1734), poeme (*Discuții despre om* – 1738) ș.a. Colaborator la alcătuirea *Enciclopediei* lui d'Alembert și Diderot, *V.* a fost unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai iluminismului francez. *Discursul despre tragedie* (1730) apare ca prefață la *Brutus* și cuprinde ideile teatrale ale lui *V.*, mai cu seamă în ceea ce privește limitele dramei franceze.

Discurs despre tragedie

Tragedii în proză

E aproape sigur că va fi întotdeauna nevoie de versuri pe toate scenele pe care se joacă tragedii și, mai mult, întotdeauna va fi nevoie de rimă pe scenele noastre. Tocmai constrângerii impuse de rimă și severității de neînduplecat a versificației noastre le datorăm acele excelente lucrări pe care le avem în limba noastră. Noi vrem ca rima să nu împieteze întru nimic asupra ideilor, ca ea să nu fie nici trivială, nici prea căutată; cerem cu strictețe într-un vers aceeași puritate, aceeași exactitate ca și în proză. (...)

Caracterul teatrului englez

Neputând, mylord*, să îndrăznesc a da teatrului francez versuri nerimate, așa cum se obișnuiește în Italia și în Anglia, aș fi vrut cel puțin să transpun pe scenele noastre unele dintre frumusețile teatrului vostru. E adevărat, și o mărturisesc, că teatrul englez are o mulțime de cusururi. Am auzit din gura dumneavoastră că nu aveți o tragedie bună; dar, în schimb, în aceste piese atât de monstruoase sunt scene minunate. Le-a lipsit, până acum, aproape tuturor autorilor tragici ai națiunii voastre, acea puritate,

* *Discursul despre tragedie* e adresat lordului Bolingbroke – om politic englez, filosof deist, autor al unor interesante *Scrisori politice și literare.*

acea îndrumare conformă regulilor, acele cerințe ale acțiunii și stilului, acea eleganță și tot acel rafinament al artei care au făcut vestit teatrul francez de la marele Corneille încoace; dar piesele voastre, oricât ar fi de neconforme cu regulile, au un mare merit, acela al acțiunii.

Cusururile teatrului francez

(...) Ne înfricoșăm când e vorba să îndrăznim să reprezentăm spectacole noi, în fața unei națiuni deprinse să ia în râs tot ceea ce e neobișnuit.

Locul unde se reprezintă comedia și abuzurile care s-au strecurat acolo sunt încă o cauză a acelei uscăciuni de care pot fi învinuite unele piese ale noastre. Băncile care sunt pe scenă, destinate spectatorilor, îngustează scena și împiedică desfășurarea aproape a oricărei acțiuni. Din pricina acestui cusur, decorurile, atât de recomandate de antici, se potrivesc rareori cu piesa. Ele împiedică mai ales pe actori să treacă dintr-un apartament într-altul în fața spectatorilor, așa cum făceau, cu atâta înțelepciune, grecii și romanii, pentru a păstra atât unitatea de loc, cât și verosimilitatea.

Analiza lui „Iuliu Cezar" de Shakespeare

Cu câtă plăcere am văzut la Londra tragedia voastră despre Iuliu Cezar, care de o sută cincizeci de ani vă desfată națiunea! Nu râvnesc neapărat să încuviințez încălcările barbare ale regulilor, de care e plină piesa și e într-adevăr de mirare că nu sunt mai multe într-o operă scrisă într-un veac de ignoranță, de un om care nu știa nici măcar latina și care n-a avut alt maestru decât geniul său. (...) Poate că francezii n-ar fi îngăduit ca pe scenele lor să apară un cor alcătuit din meșteșugari și plebei romani, ca trupul însângerat al lui Cezar să fie înfățișat poporului și ca acest popor să fie împins la răzbunare, din înaltul tribunei de unde se țin cuvântări: doar obișnuința, care e regină pe acest pământ, poate să pervertească gustul națiunilor și poate să facă plăcut ceea ce ne stârnește scârba.

Despre supunerea la reguli

Toate aceste legi, de a nu însângera scena, de a nu face să vorbească mai mult de trei persoane etc., sunt legi care, mi se pare, ar putea suferi unele excepții și la noi, cum au suferit și la

greci. Regulile bunei-cuviințe, întotdeauna oarecum arbitrare, nu se supun acelorași măsuri ca și regulile fundamentale ale teatrului și anume, regulile celor unități; ar fi o dovadă de slăbiciune și de lipsă de idei ca o acțiune să treacă peste locul și timpul cuvenit. Întrebați pe oricare dintre cei ce vor înșira într-o piesă prea multe întâmplări în ce constă această greșeală: dacă e de bună-credință, vă va răspunde că n-a avut destul geniu să cuprindă în piesa lui un singur fapt, iar dacă acțiunea sa se petrece în două zile și în două orașe, acestea se întâmplă, vă rog să mă credeți, fiindcă el n-ar fi avut îndemânarea să restrângă acțiunea la intervalul a trei ore și în interiorul unui palat, așa cum cere verosimilitatea. Se întâmplă cu totul altceva cu acela are îndrăznește să reprezinte pe scenă lucruri de groază; el n-ar jigni deloc verosimilitatea; și această îndrăzneală, departe de a presupune o slăbiciune a autorului, ar cere, dimpotrivă, un mare geniu pentru a da, prin versurile sale, o adevărată măreție unei acțiuni care, fără un stil sublim, n-ar fi decât fioroasă și dezgustătoare.

Pompa și demnitatea spectacolului în tragedie

Englezii acordă acțiunii mai multă însemnătate ca noi: vorbesc mai mult privirilor. Francezii se bizuie mai multe pe eleganță, pe armonie, pe farmecul versurilor. Fără îndoială că e mai greu să scrii bine decât să aduci pe scenă asasinate, roți de tortură, spânzurători, vrăjitori și strigoi. De aceea tragedia *Caton* care îi face atâta cinste domnului Addison, urmașul dumneavoastră la guvern, nu-și datorează faima decât versurilor sale frumoase, cu alte cuvinte, ideilor ei puternice și adevărate, exprimate în versuri armonioase. Frumusețile de amănunt susțin operele în versuri și ele fac ca opera să rămână întru posteritate.

(Din vol.: *Voltaire – Opere alese I*; ESPLA, 1957,
Trad.: Armand Radian)

Prefață la *Semiramida*

Un teatru construit după reguli trebuie să fie foarte mare; el trebuie să reprezinte o parte dintr-o piață publică, peristilul unui

palat, intrarea într-un templu. Acesta trebuie să fie în așa fel făcut încât un personaj, văzut de spectatori, să nu poată fi deloc văzut de celelalte personaje, dacă așa e nevoie (...) Toți spectatorii trebuie să vadă și să audă la fel, în orice loc ar fi așezați. Cum s-ar putea petrece asta pe o scenă îngustă, în mijlocul unei mulțimi de tineri care lasă actorilor un loc de abia zece picioare? De aici vine faptul că cele mai multe dintre piese nu sunt decât niște lungi conversații; orice acțiune teatrală e adesea neizbutită și ridicolă. (...) De altminteri, când vorbesc despre o acțiune teatrală, vorbesc despre un aparat, despre o ceremonie, despre o adunare, despre un eveniment necesar piesei, și nu despre aceste spectacole inutile, mai mult puerile decât pompoase, despre aceste resurse ale decoratorului care compensează sterilitatea poetului și care distrează ochii, atunci când nu se știe să se vorbească urechilor și sufletului. (...)

(Din vol.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTI.)

DIDEROT, Denis (1713-1784)

Filosof și scriitor francez. Studii la colegiul iezuit din Langres, apoi la Paris. Spirit multilateral, autor a numeroase lucrări literare și filozofice, *D.* este un reprezentant strălucit al iluminismului francez; spirit raționalist, mobil, înzestrat cu vaste cunoștințe științifice, istorice, filosofie, literare etc. Împreună cu D'Alembert, *D.* inițiază, în 1747, redactarea monumentalei *Enciclopedii* franceze, „summum" al cunoștințelor epocii. Opera sa, deosebit de bogată, cuprinde: scrieri filozofice (*Cugetări filozofice* – 1757, *Visul lui D'Alembert* – 1772), proză (*Călugărița* – 1740, *Nepotul lui Rameau*, 1722-1779, *Jacques fatalistul* – 1773), lucrări științifice (*Memoriu asupra diferitelor subiecte matematice* – 1748, *Elemente de fiziologie* – 1774), piese de teatru (*Fiul natural, Convorbiri despre „Fiul natural"* – 1757, *Tatăl de familie*, însoțită de eseul *Despre poezia dramatică* – 1758), corespondență, critică de artă (*Saloanele*, 1759-1781). În teatru *D.* se afirmă ca teoretician al dramei burgheze și al comediei serioase. *Paradoxul despre actor*, 1773, principala sa lucrare de teatrologie, conține numeroase sugestii fertile, preluate de estetica teatrală modernă.

Convorbiri despre „Fiul natural"

Dorval: Până acum, în teatru, caracterul a fost obiectul principal, iar condiția n-a fost decât accesoriul. De azi înainte, condiția trebuie să devină obiectul principal, iar caracterul să nu fie decât accesoriul. Intriga izvora din caracter. Se căutau, în general, împrejurările care îl făceau să iasă la iveală și se înlănțuiau împrejurările. Condiția, îndatoririle și drepturile sale, încurcăturile la care este expusă, trebuie să servească de bază lucrării. Părerea mea este că acest izvor este mai fecund, mai întins și mai folositor decât acela al caracterului. Este de ajuns să se exagereze cât de puțin caracterul, pentru ca spectatorul să și zică: eu nu așa sunt. Dar el nu-și poate ascunde că starea ce se zugrăvește sub ochii lui este a sa proprie; el nu poate să-și uite îndatoririle, și este nevoit să-și aplice sieși cele ce aude (...).

Eu: Așadar, dumneata ai dori să se reprezinte literatul, filosoful, negustorul, magistratul, avocatul, politicianul, cetățeanul, bancherul, nobilul, funcționarul.

Dorval: Adaugă la acestea toate relațiile: tatăl de familie, soțul, sora, frații. (...) Nu uita că, pe zi ce trece, se ivesc condiții noi, nu uita că nimic nu este mai puțin cunoscut decât condițiile și că nimic nu trebuie să ne intereseze mai mult. Fiecare avem situația noastră în societate, dar avem de-a face cu oameni aparținând tuturor situațiilor. (...)

Despre poezia dramatică

Caracterele le vreau deosebite, dar contrastul îmi displace (...)

De ce s-a ajuns la crearea contrastelor între caractere? De bună seamă, pentru a-l scoate pe unul dintre ele mai în relief; dar acest efect nu poate fi obținut decât făcând să apară caracterele laolaltă, de unde rezultă o mare monotonie în dialoguri, o mare stinghereală în prezentarea acțiunii. Căci voi reuși, oare, să înlănțuiesc cu naturalețe evenimentele și să stabilesc succesiunea cuvenită a scenelor, dacă sunt mereu stăpânit de nevoia de a pune față în față cutare sau cutare personaje? Contrastul îmi va cere o scenă, iar piesa, spre a se apropia de realitate, una cu totul deosebită.

De altfel, dacă cele două personaje în contrast ar fi zugrăvite cu aceeaşi forţă, subiectul ar deveni echivoc (...)

Şi cum se evită un astfel de neajuns? Se jertfeşte unul dintre caractere. În gura primului se pune tot ce poate fi favorabil, iar al doilea este conceput ca un prostănac (...)

Este greşit să credem că o dramă fără personaje opuse este o lucrare mai uşor de compus. Atunci când poetul nu va putea să le pună în valoare rolurile decât prin deosebiri, el va trebui să le deseneze şi să le coloreze puternic. Dacă nu vrea să fie rece, ca un pictor care ar zugrăvi obiecte albe pe un fond alb, el va avea mereu grijă de deosebirile de condiţii, de vârstă, de situaţii şi de interese; şi departe de a fi vreodată în situaţia de a slăbi un caracter pentru a-l întări pe altul, sarcina sa va fi de a le întări pe toate.

(Din vol.: *Materialiştii francezi din veacul al XVIII-lea*, Editura de stat pentru literatură ştiinţifică, 1954.)

Paradox despre actor

PRIMUL: (...) Însuşirile omului, chipul, glasul, judecata, fineţea trebuie să i le dea natura. Iar perfecţiunea acestui dar al naturii se cuvine să fie făcută prin studierea marilor modele, prin cunoaşterea sufletului omenesc, prin ştiinţa purtării în lume, prin muncă neîntreruptă, prin experienţă şi prin deprinderea cu teatrul. Actorul imitator poate ajunge să redea binişor totul şi în jocul lui nu-i nimic nici de lăudat şi nici de îndreptat. (...) Eu nu vreau ca actorul să aibă multă judecată; în el îmi trebuie un spectator rece şi liniştit; îi cer, prin urmare, să aibă pătrundere şi nici un pic de sensibilitate, îi cer arta de a imita, sau, ceea ce e totuna, o egală destoinicie pentru toate felurile de caractere şi de roluri.

AL DOILEA: Nici un pic de sensibilitate!

PRIMUL: Nici un pic (...) Dacă actorul ar fi sensibil, i-ar fi îngăduit cu bună credinţă să joace de două ori la rând un acelaşi rol cu aceeaşi căldură şi cu acelaşi succes? Înflăcărat la prima reprezentaţie, la cea de-a treia ar fi istovit şi rece ca marmura. Pe când, ca imitator atent şi ca discipol chibzuit al naturii, întâia dată când se va înfăţişa pe scenă sub numele lui August, Cinna, Oros-

man, Agamemnon, Mahomet, copist desăvârşit al propriei lui fiinţe sau al studiilor sale şi observator neîntrerupt al senzaţiilor noastre, jocul lui, departe de a se slăbi, se va întări cu observaţii noi pe care le va fi cules; se va înflăcăra sau se va potoli, şi dumneata vei fi din ce în ce mai mulţumit. Dacă e el când joacă, atunci cum va înceta să mai fie el? Dacă vrea să nu mai fie el, cum îşi va da seama exact de punctul în care trebuie să se situeze şi să se menţină?

Ceea ce îmi întăreşte părerea este inegalitatea actorilor care joacă din suflet. De la ei să nu te aştepţi la nici un fel de unitate; jocul lor este rând pe rând puternic şi slab, cald şi rece, plat şi sublim. Mâine vor da greş tocmai acolo unde astăzi au fost de neîntrecut; şi, în schimb, vor fi de neîntrecut tocmai acolo unde în ajun au dat greş. Pe câtă vreme actorul care va juca chibzuit, după studiul firii omeneşti, imitând neîntrerupt vreun model ideal, jucând din imaginaţie, din memorie, va fi unul şi acelaşi la toate reprezentaţiile, mereu cu desăvârşire egal: totul a fost măsurat, combinat, învăţat, rânduit în mintea lui. (...) El nu se schimbă de la o zi la alta: e o oglindă mereu gata să arate obiectele şi să le arate cu aceeaşi precizie, cu aceeaşi putere şi cu acelaşi adevăr. Ca şi poetul, trebuie să scoată mereu din bogăţiile nesfârşite ale naturii, în loc să-şi vadă în scurtă vreme secătuită propria lui bogăţie.

(...) Şi de ce oare s-ar deosebi actorul de poet, de pictor, de orator, de muzician? Nu în furia primei izbucniri se iscă scânteierile deosebite, ci în clipele liniştite şi reci, în clipele cu totul neaşteptate. (...) Sângelui-rece îi este dat să potolească delirul entuziasmului.

Nu omului violent şi scos din fire îi e sortit să ne stăpânească; avantajul acesta îl are numai omul care ştie să se stăpânească. Marii poeţi dramatici sunt mai cu seamă spectatori fără contenire a ceea ce se petrece în jurul lor, în lumea fizică şi în lumea morală.

(...) Stărui deci, să spun: „Sensibilitatea extremă îi face pe actori mediocri; sensibilitatea mediocră face sumedenie de actori proşti; şi lipsa deplină de sensibilitate îi pregăteşte pe actorii neîntrecuţi." Lacrimile actorului coboară din creier; ale omului sensibil urcă din inimă: inima e aceea care tulbură nespus de mult capul sensibilului.

(...) Gândeşte-te puţin la ceea ce se numeşte în teatru „a fi adevărat". Înseamnă oare a înfăţişa lucrurile aşa cum sunt în

natură? Deloc. În sensul acesta, adevărul n-ar fi decât obişnuitul. Ce este deci adevărul unei scene? Este conformarea acţiunilor, a chipului, a glasului, a mişcării, a gestului faţă de un model ideal, închipuit de către poet şi, adeseori, exagerat de către actor (...). De asta, actorul – în stradă, actorul – pe scenă sunt două personaje atât de diferite încât abia le recunoşti.

(...) Şi ştii care este scopul repetiţiilor atât de numeroase? Să stabilească o cumpănă între talentele diferiţilor actori, în aşa fel încât să rezulte din ea acţiunea generală care să fie un întreg; iar când trufia unuia dintre ei se refuză acestei cumpene, e totdeauna în dauna desăvârşirii întregului şi în paguba plăcerii tale; căci rareori se întâmplă ca desăvârşirea unuia să te despăgubească de mediocritatea celorlalţi, pe care o scoate la iveală.

(...) Cel pe care natura şi-a pus pecetea de actor nu excelează în arta lui decât după ce şi-a dobândit o îndelungată experienţă, când focul patimilor s-a stins, când mintea îi e liniştită şi când sufletul ştie să se stăpânească.

(...) Ce este deci un mare actor? E un mistificator tragic sau comic, căruia poetul i-a dictat ce să spună.

(...) Ce este deci adevăratul talent? Acela de a cunoaşte bine simptomele exterioare ale sufletului de împrumut, de a te adresa senzaţiei celor care ne aud, ne văd, şi de a-i înşela prin imitarea acestor simptome, printr-o imitaţie care măreşte totul în capetele lor şi le devine lege a judecăţii; căci este cu neputinţă să judece altfel ce se petrece înlăuntrul nostru. Şi, la urma urmei, ce ne pasă dacă simt sau nu simt, din moment ce nu băgăm de seamă acest lucru?

Acela care cunoaşte deci cât se poate de bine şi redă cu desăvârşire semnele exterioare după modelul ideal cel mai bine conceput este cel mai mare actor. (...)

Una e să fii sensibil, şi alta e să simţi. Una e chestiune sufletească, cealaltă o chestiune de judecată. (...) Fiindcă acela care iese din culise fără să-şi aibă jocul în faţa ochilor şi rolul notat va suferi toată viaţa emoţiile unui debutant.

– Dragul meu, există trei modele, omul din natură, omul poetului şi omul actorului. Cel din natură e mai puţin mare decât al poetului, şi acesta e mai puţin mare decât cel al actorului, cel mai exagerat dintre toţi. Ultimul se urcă pe umerii celui dinainte

şi se închide într-un uriaş manechin făcut din nuiele al cărui suflet e el; (...) oamenii nu vin să vadă lacrimi, ci să audă cuvintele care le smulg; fiindcă adevărul din natură nu se potriveşte deloc cu adevărul admis prin convenţie (...)

(Din vol.: *Denis Diderot – Opere alese*, II; ESPLA, 1957, Trad.: Gellu Naum.)

RICCOBONI, François (1707-1772)

Actor şi dramaturg francez de origine italiană, fiu al celebrului actor Luigi *R.* Lucrarea sa *Arta teatrului* (1750), este unul dintre importantele texte teoretice referitoare la arta actorului, influenţându-l pe Diderot.

Arta teatrului

La graţia braţelor se ajunge printr-un îndelungat studiu; şi cât de fericite ar fi predispoziţiile noastre naturale, gradul de perfecţiune depinde de artă.

(...) Nu trebuie să se gesticuleze cu repeziciune; dimpotrivă, cu cât gestul e mai lent şi mai molatec, cu atât mai mult e mai plăcut.

(...) Feriţi-vă să declamaţi în faţa oglinzii, studiindu-vă gesturile; această metodă e mama afectării: trebuie să simţiţi mişcările şi să le judecaţi fără să le vedeţi.

(...) Când un actor a terminat ce a avut de spus, cel care urmează după el trebuie să înceapă cu acelaşi ton cu care tocmai a sfârşit primul (...) Trebuie să se descopere în gesturile şi mişcările tuturor actorilor aceeaşi corespondenţă ca în tonul vocilor. (...) Actorii care rămân tot timpul nemişcaţi când tac şi care nu acţionează decât când au de vorbit, cei care, cu un aer absent îşi plimbă privirile încolo şi încoace, nu vor ajunge la acest ansamblu; din contră, ei îi dăunează acestuia prin nepăsarea lor.

(Din vol.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers 1963. Trad.: M.T.I.)

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de (1688-1763)

Scriitor francez. Partizan al unei dramaturgii „realiste" ce nu trebuie să țină seama de convenționalismul și regulile imuabile ale teatrului clasic, *M.* este autorul unor comedii psihologice elegante, grațioase, în care comicul de caracter și cel de situații se împletesc într-o formulă originală (*Surprizele dragostei* – 1722, *Dubla inconstanță* – 1723, *Jocul dragostei și al întâmplării* – 1730, *False confidențe* – 1737). Singura sa tragedie este *Annibal* (1720). *M.* a mai scris două romane (*Viața Mariannei* – 1740 și *Țăranul parvenit* – neterminat), precum și o culgere de eseuri pe teme psihologice și moralizatoare, apărute în câteva periodice scoase de el, precum cele din „Spectatorul francez" (1722-1724).

Avertisment la „Jurăminte indiscrete"

Suntem obișnuiți cu stilul autorilor, căci ei au într-adevăr unul care le este propriu: nu se scrie aproape niciodată așa cum se vorbește; compoziția dă o altă orientare spiritului; găsim peste tot gustul ideilor gândite și reflectate, a cărui uniformitate n-o mai simțim pentru că l-am moștenit și ne-am obișnuit cu el: dar dacă, întâmplător, un scriitor renunță la acest stil și introduce vorbirea curentă a oamenilor într-o lucrare, și mai ales într-o comedie, este sigur că scriitorul va fi, în primul rând, remarcat, iar dacă place, și va plăcea mult, asta se va întâmpla mai ales pentru că pare nou. Dar dacă revine des la această vorbire curentă, aceasta nu-i va mai reuși, pentru că nu mai este remarcată ca atare, ci numai ca aparținând scriitorului respectiv și, de aceea, se va crede că el se repetă.

Nu spun că acest lucru s-a întâmplat cu mine; este drept că am încercat să preiau limbajul conversațiilor și turnura ideilor familiare și diverse care apar în aceste conversații, dar nu mă laud că aș fi reușit s-o fac. Voi adăuga numai la cele spuse că între oamenii de spirit, conversațiile în lume sunt mai vii decât se crede și că orice ar face un autor pentru a le imita, el nu se va putea apropia niciodată de înflăcărarea și de fina și neașteptata lor naivitate.

(Din vol.: *La Comédie*, Lib. Armand Colin, 1964. Trad.: L.C.)

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de (1732-1790)

Scriitor francez. Influențat teoretic de Diderot, scrie două drame (*Eugenie* – 1767, *Cei doi prieteni* – 1768) fără succes, și un *Eseu despre genul dramatic serios* (1767). Același eșec îl va cunoaște și cea de-a treia dramă, *Mama vinovată*. Consacrarea în teatru i-o vor aduce comediile *Bărbierul din Sevilla* (1775) și *Nunta lui Figaro* (1787), în care, în manieră molierească, *B.* realizează o fuziune a comediei de caracter, de moravuri și de intrigă, împletind seriosul cu gluma, critica socială și politică cu situații pline de haz. Excelent pamfletar, susținător în epocă al unor strălucite polemici, *B.* mai este și autorul unor volume de *Memorii*, pline de vervă și spirit.

Eseu despre genul dramatic serios

(...) Specificul genului serios este de a oferi un interes imediat, o morală mai directă decât tragedia eroică, și mai profundă decât comedia hazlie.

În tragedia celor vechi, indignarea involuntară împotriva Zeilor este sentimentul care mă încearcă la vederea nenorocirilor de care este copleșită o victimă nevinovată, cu îngăduința lor. Oedip, Iocasta, Fedra, Ariana, Filoctet, Oreste și atâția alții îmi inspiră mai mult groază decât interes. Ființe devotate și pasive, instrumente oarbe ale mâniei sau fanteziei acestor Zei, soarta lor mai mult mă înspăimântă decât mă înduioșează. Totul este enorm în aceste piese: pasiunile întotdeauna neînfrânate, crimele întotdeauna cumplite, sunt tot atât de departe de natură, pe cât sunt de nemaiauzite în obiceiurile noastre! Acolo nu se calcă decât printre dărâmături, peste valuri de sânge, peste mormane de cadavre, și nu ajung la catastrofă decât prin otrăvire, asasinat, incest sau paricid.

...Dacă Teatrul este tabloul fidel a ceea ce se petrece în lume, interesul pe care ni-l stârnește este deci în raport necesar cu modul nostru de a vedea lucrurile reale. Or, eu văd adesea că un mare Principe în culmea fericirii, acoperit de glorie și strălucind de succes, nu obține din partea noastră decât sentimentul steril al admirației, care este străin inimii noastre.

...Adevăratul interes al inimii, adevărata ei relaţie merge întotdeauna de la om la om, iar nu de la om la Rege. De asemenea, strălucirea rangului nu numai că nu-mi sporeşte interesul pentru personajele tragice, ba dimpotrivă, îi dăunează. Cu cât un om în suferinţă este de o condiţie mai apropiată de a mea, cu atât nenorocirea sa îmi impresionează mai mult sufletul.

(...) Genul serios nu admite decât un stil simplu, fără flori şi ghirlande: întreaga sa frumuseţe trebuie să decurgă din conţinut, din textură, din interes şi din desfăşurarea subiectului. Acest gen fiind tot atât de autentic ca natura însăşi, sentinţele şi penajul tragicului, poantele şi cocardele comicului îi sunt absolut interzise; dacă nu sunt puse în acţiune, maximele nu au ce căuta aici. Personajele sale trebuie să apară întotdeauna în aşa fel încât aproape să nu fie nevoie să vorbească pentru a trezi interesul. Adevărata sa elocvenţă e aceea a situaţiilor, iar singurul colorit care se permite este limbajul viu, rapid, întretăiat, tumultuos şi autentic al pasiunilor, atât de străin de rigorile cesurei şi de afectarea rimei, în aşa fel încât poetul, oricât s-ar strădui, să nu le poată face să treacă neobservate dacă Drama lui este în versuri. Pentru agentul serios să posede o autenticitate cât mai mare, primul obiectiv al Autorului trebuie să fie acela de a mă transporta cât mai departe de culise şi de face să-mi dispară complet din faţa ochilor tot jocul Actorilor, maşinăria teatrală, în aşa fel încât gândul la acestea să nu mă tulbure niciodată în tot cursul piesei sale. Or, primul efect al conversaţiei rimate în care primează convenţionalul este tocmai acela de a mă readuce înapoi în teatru şi de a-mi distruge, în consecinţă, toată iluzia pe care teatrul pretinde că mi-a creat-o. Cred deci, ca şi d-l Diderot, că genul serios trebuie să se scrie în proză. Cred că această proză nu trebuie încărcată cu ornamente şi că eleganţa trebuie întotdeauna sacrificată în favoarea energiei, atunci când suntem constrânşi să alegem între ele.

(Din vol.: *Le Drame, 3-ème éd.*, Lib. Armand Colin, 1968,
Trad.: L.C.)

MERCIER, Louis Sébastian (1740-1814)

Scriitor francez. Studii la „Colegiul celor patru naţiuni". Profesor de retorică la Colegiul din Bordeaux. Lecturi din autorii francezi ai secolului. al XVI-lea şi din scriitorii germani şi englezi. Admirator al lui Shakespeare. Din creaţia sa: *Heroides* (1765), romanul fantastic *Anul 2440* (1707), *Tablouri din Paris*, prin care îl anunţă pe Balzac (1781), *Despre teatru, sau un nou eseu despre arta dramatică*, în care apar, sub influenţa lui Diderot, idei despre drama burgheză (1773), *Scufiţa mea de noapte* (1783), *Noul Paris* (1800), *Curs de literatură*. A fost redactor la „Analele patriotice", apoi profesor de istorie la Şcoala Centrală. În dramaturgie se remarcă prin *Molière* (1776), *Filip II, regele Spaniei* (1785), *Timon din Atena* (1795). Partizan, în spirit iluminist, al dramei burgheze, *M.* a fost un precursor al teoriilor teatrului romantic.

Despre teatru, sau un nou eseu despre arta dramatică

(...) Drama poate fi aşadar, în acelaşi timp un tablou interesant, pentru că în ea vor putea apărea toate condiţiile umane; un tablou moral, pentru că în cadrul lui probitatea morală poate şi trebuie să-şi dicteze legile; un tablou al ridicolului, şi încă în aşa fel zugrăvit încât numai viciul singur îi va purta trăsăturile; un tablou vesel, pentru că virtutea, după ce va depăşi câteva obstacole, se va bucura de o izbândă deplină; în sfârşit, un tablou al secolului pentru că virtuţile, viţiile şi caracterele vor fi în esenţă cele ale zilei şi ale ţării.

Se va spune: „Dar aceasta este Comedia! "Voi răspunde: nu, nu este absolut deloc.

(...) În Comedie, personajul principal determină acţiunea; pe când aici, dimpotrivă, acţiunea izvorăşte din jocul caracterelor. Nici un personaj nu mai este despotul căruia i se subordonează sau i se sacrifică toate celelalte; nu mai este un fel de pivot în jurul căruia se rotesc evenimentele şi discursurile piesei. În sfârşit, Drama nu este o acţiune forţată, rapidă, extremă; este un moment frumos al vieţii umane, care dezvăluie interiorul unei familii, în care fără a neglija marile trăsături, se cultivă cu grijă detaliile. Aici nu mai apare un personaj artificial căruia i se atribuie într-un

mod riguros toate defectele sau virtuţile speciei, ci e vorba de un personaj mai adevărat, mai rezonabil, mai puţin gigantic, şi care, fără să fie anunţat, produce un efect mai mare decât dacă ar fi fost. A urzi, a înlănţui în conformitate cu adevărul, a urma în alegerea evenimentelor cursul firesc al lucrurilor, a evita tot ce aduce a roman, a modela mersul piesei astfel încât fiecare act să pară o povestire în care domneşte cea mai exactă veridicitate, a crea interesul şi a-l susţine fără eşafodaj, a nu permite ochiului să înceteze de a se umezi, fără a atinge totuşi inima într-un mod prea violent, a trezi din când în când un zâmbet în suflet şi a face bucuria tot atât de delicată ca şi compătimirea – iată ceea ce-şi propune Drama şi ceea ce n-a încercat deloc Comedia.

(Din vol.: *Le Drame, 3-ème éd.*, Lib. Armand Colin, 1968,
Trad.: L.C.)

ROUSSEAU, Jean Jacques (1712-1778)

Scriitor francez de origine elveţiană. Autor a numeroase opere literare şi filosofice, economist, sociolog şi muzician. *R.* a fost adversarul lui Voltaire. Filosofia sa se întemeiază pe ideea că „omul bun" e nealterat moral de „binefacerile" civilizaţiei. Scrierile sale mai importante sunt: *Discurs despre originea inegalităţii între oameni* (1754), *Julie sau Noua Héloïse* (1761), *Contractul social* (1762), *Emile* (1762), *Confesiuni* (1763-1770), *Reveriile unui hoinar solitar* (postum, 1782). *R.* a redactat toate articolele de muzică pentru *Enciclopedia* lui Diderot şi D'Alembert. *Scrisoarea despre spectacole* (1758), reprezintă atitudinea estetică a lui *R.* care – conformă şi consecventă gândirii sale sociale şi filosofice – repudiază teatrul din cadrele societăţii din pricina forţei sale nefaste de influenţare şi pervertire a omului.

Scrisoare despre spectacole

(...) Efectul general al spectacolului este acela de a întări caracterul emoţional, de a intensifica înclinaţiile fireşti şi de a da o nouă energie tuturor pasiunilor. În acest sens, întrucât acest efect se mărgineşte să adâncească şi mai mult, iar nu să schimbe mo-

ravurile existente, comedia ar părea să fie utilă celor buni şi dăunătoare celor răi. Dar, în primul caz, ar rămâne încă de văzut dacă pasiunile prea dezlănţuite nu degenerează în vicii. Ştiu că poetica teatrală pretinde că face exact contrariul şi că purifică pasiunile dezlănţuindu-le; dar mie îmi vine greu să accept această regulă. Oare pentru a deveni cumpătaţi şi înţelepţi trebuie să începem prin a fi furioşi şi nebuni?

(...) Ce altceva aflăm din *Fedra* şi din *Oedip*, decât că omul nu este liber şi că cerul îl pedepseşte pentru crimele pe care îl sileşte să le comită? Ce aflăm din *Medeea*? La ce crime poate incita gelozia furibundă pe o mamă crudă şi denaturată. Urmăriţi majoritatea pieselor din teatrul francez; veţi găsi aproape în toate monştri respingători şi atrocităţi, servind, dacă vreţi, pentru a da mai mult interes pieselor şi drept prilej pentru manifestarea virtuţilor, dar periculoase, desigur, prin aceea că obişnuiesc ochii poporului cu orori pe care nici n-ar trebui să le cunoască şi cu crime a căror existenţă nici n-ar trebui să o bănuiască. Şi nici măcar nu este adevărat că omorul şi paricidul ar apărea întotdeauna ca ceva odios. De dragul nu ştiu căror supoziţii comode ele sunt prezentate ca permise şi scuzabile. Ne vine greu s-o iertăm pe Fedra incestuoasă şi vărsând sânge nevinovat. Syphay care-şi otrăveşte soţia, Horaţiu cel tânăr care-şi înjunghie sora, Agamemnon care-şi sacrifică fiica, Oreste care-şi sugrumă mama, rămân totuşi personaje interesante. Mai adăugaţi la aceasta că autorul, pentru a-i face pe fiecare să vorbească potrivit caracterului său, este silit să pună în gura celor răi cugetările şi principiile lor îmbrăcate în toată strălucirea unor versuri frumoase, rostite pe un ton impunător şi sentenţios spre învăţătura parterului.

Dacă grecii suportau asemenea spectacole aceasta se datora faptului că ele reprezentau antichităţi naţionale care circulau dintotdeauna în popor, pentru că ei îşi aveau motivele lor în evocarea stăruitoare a acestei antichităţi, al cărei caracter odios chiar intra în vederile lor. Lipsită de asemenea motive şi de un asemenea interes, cum poate o astfel de tragedie să-şi găsească printre dumneavoastră spectatori în stare să-i îndure tablourile pe care le prezintă şi personajele pe care le pune în mişcare? Unul îşi ucide tatăl, se însoară cu maică-sa şi devine fratele copiilor săi. Un altul îşi sileşte fiul să-şi sugrume tatăl. Un al treilea îl pune pe un tată să bea

sângele fiului său. Te înfiori numai la gândul ororilor cu care este împodobită scena franceză pentru amuzamentul poporului celui mai blând şi mai uman de pe pământ!

(Din vol.: *J.J. Rousseau – Oeuvres complètes*, t. XVI, 1791, Trad.: L.C.)

LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781)

Scriitor german. Studii de teologie, filologie, medicină şi ştiinţe naturale la Leipzig. Director al revistei „Theatralische Bibliotek" (1754-1758) din Leipzig, consilier al Teatrului Naţional din Hamburg (1767-1769), bibliotecar al ducelui de Braunschweig, la Wolfenbütel. Teoretician (*Dramaturgia de la Hamburg*) şi autor de drame, tragedii şi comedii burgheze (*Miss Sarah Simpson* – 1755, *Emilia Galotti* – 1772, *Minna von Barnhelm* – 1767), estetician (*Laocoon* – 1776), critic literar (*Scrisori asupra literaturii moderne* – 1759-1765), *L.* s-a afirmat ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai iluminismului german, influenţat de Aristotel, Shakespeare şi Diderot. Capodopera sa literară este piesa *Nathan Înţeleptul* (1779), poem dramatic de mare valoare lirico-filozofică.

Dramaturgia de la Hamburg

Înştiinţare

(...) Această „Dramaturgie" va să ţină o evidenţă a tuturor pieselor ce se vor reprezenta şi va să însoţească fiecare pas pe care arta, atât a poetului cât şi a actorului, îl va face aici. Alegerea pieselor nu e ceva fără importanţă. Dar ca să alegi trebuie să ai de unde alege. Dacă, deci, nu vor fi jucate totdeauna capodopere, se vede a cui e vina. Până una-alta, tot va fi bine dacă ceea ce e mediocru nu va fi prezentat drept altceva decât ceea ce este, iar spectatorul nemulţumit va învăţa măcar să judece. Unui om cu mintea sănătoasă, dacă vrei să-i formezi gustul, n-ai decât să-i explici cu de-amănuntul de ce nu i-a plăcut ceva. De asemenea, anumite piese mediocre trebuie menţinute în repertoriul teatrului, pentru că oferă anumite roluri excelente, în care un actor sau altul

are ocazia să arate tot ce poate. Pentru acelaşi motiv, pentru care nu se renunţă imediat la o compoziţie muzicală numai fiindcă ar avea un text mizerabil.

Cea mai mare pătrundere a unui critic dramatic se dovedeşte în siguranţa cu care ştie să distingă, în toate cazurile de plăcere sau neplăcere, ce şi cât trebuie pus în seama autorului, ce şi cât în seama actorului. A mustra pe unul pentru greşeala celuilalt înseamnă să le facă rău la amândoi. Pe primul îl demoralizezi, pe al doilea îl faci să stăruie în greşeală cu mai multă încredere.

Îndeosebi, actorul are dreptul să ceară în această privinţă cea mai mare rigoare şi imparţialitate. Justificarea (sau reabilitarea) poetului poate fi oricând întreprinsă, opera lui rămâne şi-n orice vreme poate fi readusă sub privirile oamenilor. Pe când arta actorului este trecătoare în manifestările ei. Ceea ce actorul are bun şi rău piere o dată cu aceste manifestări şi, nu rareori, pricina pentru care într-un rând calităţile lui, altădată defectele lui, impresionează mai mult pe spectator se găseşte mai curând în dispoziţia de moment a acestuia decât în persoana actorului însuşi.

O înfăţişare frumoasă, un chip fermecător, nişte ochi care vorbesc, un mers graţios, un timbru plăcut, o voce melodioasă; toate acestea sunt lucruri care nu se pot exprima uşor prin cuvinte. Totuşi, acestea nu sunt nici singurele, nici cele mai mari calităţi ale actorului. Preţioase daruri ale naturii, foarte utile vocaţiei sale, dar încă departe de a fi suficiente pentru această vocaţie. Actorul trebuie, în primul rând, să gândească împreună cu poetul, iar atunci când acestuia i se întâmplă să aibă, ca orice om, vreo eclipsă de gândire, actorul trebuie să cugete în locul lui.

Din articolul XIV
(16 iunie 1767)

Tragedia burgheză şi-a găsit un apărător îndreptăţit în criticul francez care a prezentat naţiunii sale pe *Sara*. De altfel, francezii acceptă rareori ceva străin, dacă nu-i descoperă asemănări cu ceea ce posedă şi ei.

Se poate ca numele de prinţi şi de eroi să dea fast şi măreţie unei tragedii, dar puterea de a emoţiona nu i-o sporesc. Numai nenorocirea celor puşi în împrejurări cât mai apropiate de ale noastre ne pătrunde în mod firesc până în adâncul sufletului: iar când,

totuşi, împărtăşim durerile regilor, îi compătimim ca pe nişte oameni, nu ca pe nişte regi. Locul pe care-l ocupă ei face adesea ca aceea ce li se întâmplă să fie mai important, iar nu mai interesant. Această observaţie se poate extinde şi asupra popoarelor luate ca entităţi globale. Darul nostru de a simpatiza cere obiecte individualizate, şi un stat este o noţiune prea abstractă pentru sentimenele noastre.

Marmontel spune şi el: „Se face o nedreptate inimii omeneşti şi se nesocoteşte natura atunci când se crede că e nevoie de titluri pentru ca să fim mişcaţi şi răscoliţi. Numele sfinte de prieten, de tată, de iubit, de soţ, de fiu, de mamă, de om în general, acestea sunt mai patetice decât orice alt nume, acestea îşi afirmă întruna drepturile şi le vor afirma veşnic."

Din articolul XLVI
(6 octombrie 1767)

Una e să te împaci cu regulile, şi alta e să le respecţi realmente. Primul lucru îl fac francezii; al doilea lucru se pare că l-au înţeles numai cei vechi.

Unitatea de acţiune era prima lege dramatică a celor vechi; nişte consecinţe ale primeia, pe care ei anevoie le-ar fi observat mai strict decât le-ar fi impus-o prima în mod logic, dacă n-ar fi contribuit la asta şi corul.

Din articolele CI, CII, CIII şi CIV
(19 aprilie 1768)

După cât se părea, pieselor engleze le lipseau anumite reguli, cu care cele franţuzeşti ne obişnuiseră atâta. Ce rezultă de aici? Anume că şi fără aceste reguli se putea ajunge scopul tragediei; mai mult, că s-ar fi putut ca tocmai aceste reguli să fie de vină când scopul nu era pe deplin realizat.

Şi asta tot ar mai fi mers! Dar se începu a se confunda cu aceste reguli toate regulile şi a se declara în genere că este o pedanterie să prescrii geniului ce trebuie şi ce nu trebuie să facă. Pe scurt, eram gata să renunţăm cu dragă inimă la toată experienţa trecutului şi să pretindem de la poeţi ca fiecare să-şi redescopere arta lui dintru-nceput.

(Din vol.: *Gotthol Ephraim Lessing – Opere*, I, EPSLA,
Trad.: Lucian Blaga)

GOETHE, Johann Wolfgang (1749-1833)

Scriitor german, născut la Frankfurt pe Main. Studii de drept la Leipzig şi Strassbourg. În 1776 devine consilier al lui Carol August. Conduce teatrul din Weimar unde e, în acelaşi timp, director, regizor, actor şi dramaturg. Pentru trupa acestui teatru scrie o serie de *Reguli pentru actori* (1803).

În prima parte a carierei sale literare, *G.* scrie poeme, farse, o comedie (*Complicii* – 1770), în perioada „sturm-istă" – o serie de drame pline de un patos romantic (*Mahomet* – 1772, *Goetz von Berlichingen* – 1773 şi romanul *Suferinţele tânărului Werther* – 1774). Apoi, depăşind această etapă şi influenţat de cultura antică pe care o descoperă mai profund în urma călătoriei în Italia (*Călătoria în Italia* – 1787), *G.* ajunge la un clasicism personal, la un neoumanism, la o stare de echilibrare a patosului, tradusă în *Ifigenia, Egmont* (1787), *Torquato Tasso* (1789), *Herman şi Dorotheea* (1797), la care se adaugă, ca un semn al profundei maturităţi creatoare, câteva scrieri unde apar elemente ale gândirii sale estetice, teoretice, precum *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* (1796), care folosesc părţi din *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister,* (1777-1785), eseul despre *Poezia epică şi poezia dramatică* – 1797, *Poezie şi adevăr* – 1811-1814, *Maxime şi reflecţii* (publicată în 1833), *Convorbirile cu Eckermann,* corespondenţa cu Schiller. În anul 1832 termină partea a doua a capodoperei *Faust* – culme a artei şi gândirii goetheene, a literaturii şi culturii germane.

Poezia epică şi poezia dramatică

Atât poetul epic, cât şi poetul dramatic sunt supuşi legilor generale ale poeziei şi, în special, legilor unităţii şi ale progresiunii. Mai mult, ei tratează subiecte similare şi se pot servi de orice fel de teme. Totuşi, deosebirea mare şi esenţială între ei constă în faptul că, în timp ce poetul epic descrie o acţiune trecută şi terminată, poetul dramatic o reprezintă desfăşurându-se în prezent.

.....

Poemul epic reprezintă, în primul rând, o activitate nelimitată, în timp ce tragedia – o trăire delimitată. Poemul epic ni-l arată pe om acţionând în afară şi dincolo de el însuşi: în bătălii, pribegii, isprăvi de tot felul care cer un anumit suflu de realitate. Tragedia

ni-l înfăţişează pe om în luptă cu el însuşi şi acţiunile unei adevărate tragedii cer prin urmare un spaţiu destul de restrâns.

.....

Ţinând seama de modul în care este tratat întregul material noi trebuie să-l considerăm pe rapsodul care descrie ceea ce aparţine deja trecutului ca pe un înţelept care priveşte cu o reculegere calmă lucrurile întâmplate odinioară. Descrierea sa va tinde deci să-i dispună pe ascultători în aşa fel ca ei să găsească o plăcere în a-l asculta un timp îndelungat.

În ce-l priveşte pe actorul de teatru, situaţia lui este exact inversă. El vine în faţa noastră ca un individ distinct şi determinat. El urmăreşte să ne concentreze interesul asupra persoanei sale şi a celor din imediata sa apropiere; el vrea ca noi să împărtăşim trăirile sale sufleteşti şi fizice, să-i simţim incertitudinile şi să uităm de noi înşine urmându-l pe el. De asemenea, actorul vrea să-şi înceapă partitura într-un mod gradat; dar el poate să se lanseze în efecte mult mai puternice, deoarece, în cazul unei prezenţe palpabile, chiar şi o impresie deosebit de puternică poate fi fărâmiţată cu ajutorul altora mai slabe. Ascultătorul contemplativ este silit astfel să rămână într-o stare de continuă încordare a simţurilor; el nu poate face pauză pentru a medita, ci trebuie să urmărească acţiunea într-o stare de interes pasionat; imaginaţia sa este complet redusă la tăcere; ea poate să nu fie deloc solicitată, şi chiar ceea ce este narat trebuie să fie astfel redat în faţa spectatorului, ca şi cum ar avea loc în realitate.

(Din vol.: *J.W. Goethe – Werke*, Band 22-24, Leipzig und Wien; Bibliographisches Institut, 1900. Trad.: L.C.)

SCHILLER, Johann Christoph (1759-1805)

Scriitor german. Studii de medicină. Profesor de istorie la Universitatea din Jena. Înnobilat în 1802. Reprezentat, mai întâi, al curentului „Sturm und Drang", Schiller, legat printr-o celebră prietenie de Goethe, este apoi partizanul unei dramaturgii de influenţă clasică, corectată în spirit iluminist. Opera sa cuprinde, între altele: piese de teatru (*Hoţii* – 1781, *Don Carlos* – 1787, *Intrigă şi iubire* – 1784, *Fiesco* – 1784, *Fecioara*

din Orléans – 1802, *Wallenstein* – 1799, *Maria Stuart* – 1801, *Wilhelm Tell* – 1803), poeme (*Odă bucuriei, Cocorii lui Ibicus*), eseuri pe teme estetice și morale (*Despre poezia naivă și sentimentală* – 1795, *Despre milă și demnitate* – 1793, *Despre arta tragediei* – 1792), care conțin principii esențiale ale clasicismului german și ale umanismului estetic dintr-o mai largă perspectivă filozofică, la originile căreia stă influența kantiană.

Scena considerată ca instituție morală

(..) Ce sprijin puternic pentru religie și pentru lege dacă ele s-ar alia cu teatrul, în care avem de-a face cu contemplarea directă și prezența vie, în care viciul și virtutea, fericirea și nefericirea, nebunia și înțelepciunea trec pe dinaintea oamenilor sub o formă reală și palpabilă, în mii de tablouri animate; în care Providența își rezolvă enigmele, își dezleagă nodurile în fața ochilor noștri; în care, pe șevaletul pasiunii, inima omenească își mărturisește cele mai secrete porniri, în care toate măștile cad, în care orice fard se risipește, în care adevărul se instalează în instanță, incoruptibil ca Rhadamanthe.

Dreptul teatrului de a judeca începe acolo unde se termină domeniul legilor omenești.

(...) Teatrul, mai mult ca orice altă instituție publică este o școală de înțelepciune practică, un îndreptar pentru viața civilă, o cheie sigură pentru cele mai tainice căi ale sufletului omenesc. (...) Dacă nu distruge viciile, dacă nu le micșorează numărul, cel puțin ne face să le cunoaștem.

(...) Teatrul ne-a trădat secretul prin care să le descoperim și să le împiedicăm să vateme. El i-a ridicat ipocritului masca sa artificială și ne-a arătat plasa în care ne strângea viclenia și intriga. El a smuls înșelătoria și falsitatea din întortocheatele lor labirinturi și le-a scos la lumină fața lor înspăimântătoare. (...) Nu pot să las la o parte nici marea influență pe care ar exercita-o un bun teatru permanent asupra spiritului național. Înțeleg prin spirit național al unui popor buna înțelegere și unitatea înclinațiilor spre anumite puncte în privința cărora o altă națiune gândește și simte altfel. Doar teatrul poate realiza, la o treaptă înaltă, acest acord pentru că el străbate orice domeniu al științei umane, parcurge

toate stările existenței și luminează toate cutele sufletului, pentru că el adună la un loc toate stările și clasele sociale și pentru că el urmează dintre toate căile pe cea mai dreaptă ca să ajungă la minte și la suflet.

Dacă în toate piesele noastre ar domina o trăsătură izbitoare, dacă poeții noștri ar dori să se unească și să formeze între ei o alianță strânsă pentru a atinge acest țel, dacă o alegere fermă le-ar călăuzi frământările, dacă nu și-ar consacra penelul decât subiectelor capabile să intereseze poporul: într-un cuvânt, dacă noi am izbuti să avem un teatru național, am deveni și o națiune.

(Din *Schillers Sämtliche Werke in zehn Bänden*, vol. VIII; Leipzig, Verlag von Grimme u. Trömel, 1882. Trad.: MTI.)

Despre arta tragediei

Dacă tragem acum concluziile din investigațiile precedente, iată care sunt condițiile ce stau la baza emoției tragice. Mai întâi, obiectul milei noastre trebuie să aparțină speciei noastre în sensul cel mai deplin al cuvântului, iar acțiunea la care vom participa, să fie una morală, adică cuprinsă în sfera voinței libere. Este necesar, în al doilea rând, ca suferința, sursele și gradele ei să fie complet comunicate printr-o serie de evenimente legate între ele; iar în al treilea rând, ca ea să ne fie prezentată nu pe o cale indirectă și prin descriere, ci nemijlocit prin acțiune. În tragedie arta unifică și satisface toate aceste condiții.

Potrivit acestor principii, tragedia ar putea fi definită ca o imitație poetică a unei serii coerente de fapte particulare (care formează o acțiune completă): o imitație care ni-l arată pe om într-o stare de suferință, și care are drept scop să ne suscite mila.

(...) Un fapt separat, oricât de tragic ar fi, nu constituie prin el însuși o tragedie. Pentru aceasta este nevoie de mai multe evenimente bazate unele pe altele, precum cauza și efectul, legate logic între ele în așa fel încât să alcătuiască un întreg; fără acestea autenticitatea sentimentului reprezentat, a personajului etc. – cu alte cuvinte conformitatea lor cu mentalitatea noastră, o conformitate care numai ea ne poate determina simpatia – nu va fi recu-

noscută. Dacă nu simțim că noi înșine în împrejurări similare am trăi aceleași sentimente și am acționa în același mod, compasiunea noastră nu se va trezi.

Este un drept, ba mai mult chiar, o obligație a tragediei, de a subordona adevărul istoric legilor poeziei și de a trata materialul dat în conformitate cu cerințele ei. Dar întrucât ea nu-și poate atinge scopul – care este emoția – decât cu condiția unei perfecte conformități cu legile naturii, tragedia, în ciuda libertății ei față de istorie, este strict subordonată legilor adevărului natural, care, în opoziție cu adevărul istoric, capătă numele de adevăr poetic.

(Din *Schiller Sämtliche Werke in zehn Bänden*, vol. IX, Leipzig, Verlag von Grimme u. Trömel, 1881. Trad.: L.C.)

GOLDONI, Carlo (1707-1793)

Autor dramatic italian. Pasionat din tinerețe de teatrul comic, e nevoit însă să studieze medicina, apoi dreptul. Primul său succes: tragedia *Belizaire* (1734). În 1748 renunță la avocatură și se alătură ca actor de comedii mai multor trupe italiene de teatru, până în 1762, când se stabilește definitiv la Paris. Opera sa dramatică cuprinde aproximativ 150 de piese; comedii de intrigă (*Evantaiul, Cei doi gemeni venețieni, Slugă la doi stăpâni*), comedii de caracter (*Mincinosul, Familia anticarului, Bădăranii, Ursuzul binefăcător, Avarul fastuos*), comedii de moravuri (*Tatăl de familie, Cafeneaua, Hangița, Casa nouă, Femeile curioase, Gâlcevile din Chioggia*). În afara creației dramatice, Goldoni are o vastă *Corespondență* (publicată în 1880) și *Memorii* (publicate în 1787). În genul comediei serioase scrie *Pamela*, după romanul lui Richardson (1751). Reformator al teatrului italian, a vrut să înlocuiască canavaua și bufoneriile commediei dell'arte cu comedia scrisă, intrând astfel în opoziție cu Gozzi și susținătorii lui.

Memorii

Cartea întâi – capitolul XL

(...) Am la îndemână actori de talent; pentru a-i folosi cât mai bine, trebuie mai întâi să-i studiez. Fiecare are firea lui; dacă autorul îi dă să interpreteze un caracter asemănător, izbânda-i aproape

asigurată. Haide, mi-am urmat cugetările, e poate timpul să încerc reforma plănuită de atâta vreme. Da, trebuie să tratez subiecte de caracter: de aici începe comedia de calitate, așa și-a început marele Moliere cariera și a ajuns la gradul de perfecțiune pe care anticii ni l-au indicat și pe care modernii nu l-au atins.

Capitolul XLI

(...) Reputația unui autor atârnă adesea de felul cum actorii îi joacă piesa. Nu trebuie să ne ascundem adevărul că avem nevoie unii de alții, trebuie să ne iubim, trebuie să ne prețuim unii pe alții, „servatis servandis".

Cartea a doua – Capitolul III

(...) Obișnuiți de-atâta vreme cu farsele triviale și reprezentațiile grotești, compatrioții mei au devenit dintr-o dată cenzori aspri ai lucrărilor mele; făceau să răsune prin diferite cercuri numele lui Aristotel, Horațiu și Castelvetro, iar piesele mele constituiau noutatea zilei.

(...) În toate artele și-n toate descoperirile, experiența a luat-o mereu înaintea regulilor; scriitorii au dat mai apoi o metodă de aplicare născocirii, dar autorii moderni au avut întotdeauna dreptul de a-i îndrepta pe clasici.

În ce mă privește, negăsind nici în poetica lui Aristotel și nici în cea a lui Horațiu legea clară, absolută și rațională a unei depline unități de loc, mi-am făcut o plăcere de a o urma, ori de câte ori mi-am socotit subiectul potrivit; dar n-am jertfit niciodată o comedie, care putea fi bună, unei prejudecăți ce-ar fi putut-o face să devină proastă.

(...) Când vorbesc de virtute nu-nțeleg acea virtute eroică impresionantă prin nenorociri și plângăreață prin felul cum e rostită. Asemenea lucrări, cărora li se spune drame în Franța, au desigur meritul lor; e un spectacol teatral între comedie și tragedie, o desfătare în plus pentru inimile simțitoare; nenorocirile eroilor din tragedii ne interesează de departe, cele ale semenilor noștri ne mișcă, firește, mai mult.

Comedia, care nu-i decât o imitație a naturii, nu ocolește sentimentele viguroase și patetice, dacă astfel nu e despuiată de trăsăturile caraghioase și pline de duh ce-i alcătuiesc rațiunea de a fi.

Capitolul XX

(...) Văzând că noua comedie înainta atât de repede, iubitorii celei vechi strigau pretutindeni că era nevrednic de un italian să lovească într-un gen în care Italia se distinsese şi pe care nici o naţiune nu izbutise să-l imite.

Dar ceea ce impresiona şi mai mult spiritele revoltate, era înlăturarea măştilor, vădit ameninţate de sistemul meu; se spunea că personajele acestea înveseliseră, timp de două secole, Italia şi că ea nu trebuie lipsită de un gen comic pe care-l crease şi-l dezvoltase atât de strălucit.

(...) Masca zădărniceşte întotdeauna manifestările actorului, fie că exprimă bucurie, sau supărare; îndrăgostit feroce sau caraghios, poartă mereu aceeaşi „faţă"; şi zadarnic gesticulează şi schimbă glasul, niciodată nu va face cunoscute prin trăsăturile feţei, care sunt tălmacii inimii, feluritele simţăminte ce-i frământă sufletul.

La greci şi la romani, măştile erau un fel de „portavoce" închipuite pentru ca personajele să fie auzite în vasta întindere a amfiteatrelor. În acele timpuri, pasiunile şi sentimentele nu căpătaseră sublitatea cerută în zilele noastre; astăzi, spectatorii vor ca actorul să aibă suflet, iar, sub mască, sufletul e ca focul sub cenuşă.

Iată de ce plănuisem să schimb măştile comediei italiene şi să înlocuiesc farsele cu comediile.

(Din vol.: *Memoriile domnului Goldoni*, ELU, 1967,
Trad.: Victoria Ursu)

GOZZI, Carlo (1720-1806)

Scriitor italian. Studii la Academia Granelleschi. Ironist de finețe, redutabil polemist (adversar al reformatorilor comediei, Goldoni şi Chiari), *G.* s-a remarcat în opera sa ca un apărător înverşunat al tradiţiilor literare italiene şi al spectacolului popular (commedia dell'arte). Cele mai cunoscute piese ale sale sunt *Dragostea celor trei portocale* (1761), *Prinţesa Turandot* (1762), *Regele cerb*. Volumul său autobiografic *Memorii inutile publicate prin umilinţă* este un preţios document despre epoca sa şi personalităţile ei reprezentative.

Reflecţia naivă

Consider comedia improvizată printre particularităţile specifice naţiunii noastre. O socotesc total diferită de comedia scrisă şi de drama dinainte calculată şi nu am îndrăzneala ruşinoasă de a înfiera (...) aceste nobile şi cultivate persoane pe care le văd, cu proprii mei ochi, urmărind şi apreciind o astfel de piesă. Îi preţuiesc mai mult pe actorii care poartă măşti decât pe aceşti poeţi improvizatori care, vorbind alandala, provoacă uimirea printre mulţimea de spectatori care cască.

(Din vol.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTI.)

TALMA (1763-1826)

Actor francez. Debut la Comedia franceză, în 1787. Adept al stilului de interpretare realist iniţiat în Anglia de Garrick, a militat pentru impunerea lui şi pe scenele franceze. S-a preocupat de respectarea adevărului istoric şi a culorii locale în joc şi în spectacol. A reuşit să se afirme pe deplin abia sub Imperiu, datorită şi sprijinului pe care i l-a acordat Napoleon.

Relfecţii asupra lui Lekain şi a artei teatrale

Fără îndoială, Lekain a considerat exactitatea costumului ca pe un lucru foarte important. Asta se vede din eforturile pe care le-a făcut de a-l face mai puţin ridicol decât era atunci: într-adevăr, autenticul în costume, ca şi în decoruri, sporeşte iluzia teatrală, îl transportă pe spectator în secolul şi ţara în care trăiesc personajele reprezentate. Această exactitate oferă actorului mijloace prin care să dea o înfăţişare anume fiecăruia dintre rolurile sale.

(...) Lekain nu a făcut să dispară decât în parte ridicolul veşmintelor care se purtau atunci în teatru, fără să le poată stabili pe cele care trebuia să fie purtate. La vremea aceea, această ştiinţă era cu totul ignorată chiar şi de pictori. Statuile, manuscrisele vechi împodobite cu miniaturi existau ca şi azi, dar nu erau cer-

cetate. Era vremea lui Boucher şi a familiei Vanloo care se fereau să urmeze exemplul lui Rafael sau al lui Poussin în ornarea veşmintelor. Asta nu s-a întâmplat decât când a apărut celebrul nostru David şi când, inspiraţi de el, pictorii şi sculptorii, mai ales cei mai tineri dintre ei, s-au ocupat de aceste căutări. Legat de cei mai mulţi dinte aceştia, simţind întreaga utilitate pe care acest studiu îl putea reprezenta pentru teatru, depuneam un zel puţin obişnuit când, în felul meu, deveneam şi eu pictor. Am avut de învins o mulţime de piedici şi prejudecăţi, nu atât din partea publicului cât din partea actorilor; dar, în cele din urmă, succesul mi-a încoronat eforturile şi, fără teama de a fi acuzat de îngâmfare, pot spune că exemplul meu a avut o mare influenţă asupra tuturor teatrelor din Europa. Lekain nu ar fi putut suporta atâtea greutăţi. Momentul nu venise.

(...) Ar fi riscat el braţele goale, încălţăminte antică, pieptănăturile fără pudră, veşmintele lungi, costumele de lână? Această vestimentaţie austeră ar fi fost atunci privită ca o îmbrăcăminte cu totul nepotrivită şi, mai ales, foarte puţin cuviincioasă. Lekain a făcut, deci, tot ce putea face, şi teatrul îi datorează recunoştinţă. El a făcut primul pas, şi ce-a îndrăznit el ne-a făcut pe noi să îndrăznim mai mult.

(Din vol.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTL.)

SCHLEGEL, August Wilhelm von (1767-1845)

Scriitor german. Studii de teologie, psihologie şi estetică, profesor la Universitatea din Jena. Filosof şi estetician, cu punct de pornire în idealismul subiectiv al lui Richte, traducător al lui Shakespeare (1797-1810), *S.* este principalul teoretician al romantismului german. Opere mai importante: *Lecţii despre literatura frumoasă şi artă* (publicate postum, 1883), prelegeri *Despre artă şi literatură dramatică* (1809), *Eseuri caracteristice şi critice* (1801). Împreună cu fratele său Friedrich Schlegel, scot revista „Athenäum" (1798-1800) – organ de presă al romantismului timpuriu.

Prelegeri despre arta şi literatura dramatică

Prelegerea II-a

(...) Dintre toate distracţiile, teatrul este, fără îndoială, cea mai atrăgătoare. Aici îi putem vedea acţionând pe alţii, chiar dacă noi înşine nu putem acţiona în vederea unui scop mai înalt. Obiectivul suprem al activităţii umane este omul, şi în dramă îi vedem pe oameni măsurându-şi forţele între ei ca fiinţe inteligente şi morale, ca prieteni sau duşman, influenţându-se prin idiele, sentimentele sau pasiunile lor şi determinându-şi reciproc relaţiile şi situaţiile. Ca urmare, arta poetului constă în a separa din fabulă tot ce nu-i aparţine esenţial (...) şi în a concentra într-un spaţiu restrâns un număr de evenimente menite să atragă minţile ascultătorilor şi să le trezească atenţia şi interesul. Astfel poetul ne dă un tablou reînnoit al vieţii, un compendiu a ceea ce este progresist şi dinamic în existenţa umană.

(...) El (poetul dramatic) are nevoie ca fiecare dintre personajele piesei sale să fie întruchipat de un individ viu; ca acest individ să se potrivească cât mai bine ca vârstă, figură, sex cu originalul său fictiv, ba chiar să-i asume întreaga personalitate; ca fiecare pasaj vorbit să fie rostit pe un ton potrivit al vocii şi însoţit de acţiunea şi gestul cel mai adecvat; ca la acestea să se adauge acele împrejurări externe care sunt necesare pentru a da ascultătorilor o idee clară asupra a ceea ce se desfăşoară. În plus, aceşti reprezentanţi ai creaţiilor sale imaginare trebuie să apară în costumul potrivit rangului, epocii şi ţării lor – în parte pentru o mai mare asemănare şi, în parte, pentru că acest costum chiar dă o notă caracteristică. În sfârşit, poetul dramatic trebuie să-şi plaseze personajele într-un cadru care seamănă într-un anumit grad cu acela unde, potrivit fabulei sale, trebuie să fi avut loc acţiunea, pentru că şi acest lucru contribuie la o mai bună asemănare; el le plasează aşadar, pe o scenă. Toate acestea ne duc la ideea de *teatru*. Evident, însăşi forma poeziei dramatice, adică prezentarea unei acţiuni prin dialog, fără ajutorul naraţiunii, implică existenţa teatrului ca un complement necesar al acţiunii.

(...) După această schiţă rapidă a ceea ce poate fi numit atlasul literaturii dramatice revenim la examinarea ideilor ei fundamentale. Întrucât, după cum am mai arătat, o reprezentare vizi-

bilă este esențială pentru însăși forma dramei, opera dramatică va fi privită întotdeauna sub un dublu aspect: *poetic și teatral*. Și aceste două elemente nu sunt în nici un caz inseparabile.

(...) Dar ce face ca o dramă să fie poetică? (...) Pentru ca să fie poetică o operă trebuie să fie oglinda unor idei, adică gânduri și sentimente care, prin natura lor, sunt eterne și adevărate, planând asupra acestei vieți pământești, și care totodată trebuie să fie întruchipate în fața noastră.

(...) Dar cum devine teatrală o operă dramatică, adică potrivită pentru a fi adusă în scenă?

Obiectivul propus este acela de a produce o impresie asupra unei mulțimi adunate, de a-i capta simpatia. În această privință, sarcina poetului coincide cu aceea a oratorului. (...) Atât poetul dramatic cât și oratorul trebuie chiar de la început, prin impresii puternice, să-i facă pe ascultătorii lor să uite de ei înșiși și, ca să zicem așa, să pună stăpânire fizic pe atenția lor.

(...) Marea artă a dramei este de a face perceptibil ritmul în desfășurarea unei acțiuni. O dată realizat acest lucru, poetul se poate opri din cursul său rapid lăsându-se în voia propriului său geniu.

(...) Ținând seama de necesitățile teatrului, nu trebuie să uităm că multe vor depinde întotdeauna de capacitatea și starea de spirit a publicului și, în consecință, de caracterul național, în general și de gradul specific de cultură. Dintre toate genurile de poezie, cea dramatică este într-un anumit sens cea mai laică; pentru că izvorând din liniștea unei minți inspirate, ea nu se teme totuși de a se manifesta în mijlocul gălăgiei și tumultului vieții sociale. Poetul dramatic este, mai mult ca oricare altul, obligat să caute aprobarea exteriorizată și aplauzele puternice. Dar aceasta îl coboară numai aparent până la ascultătorii săi; în realitate, el este acela care îi ridică până la sine.

(...) Este aproape de neconceput forța uriașă a comuniunii vizibile dintre membrii unui public pentru a da intensitatea maximă unor sentimente care de obicei se retrag în forul strict intim al omului sau se dezvăluie numai în cadrul unor confidențe prietenești.

(Din vol.: *A.W. Schlegel – Vorlesungen über dramatische Kunst und literatur*, Teil I-II, Leipzig, Weidemann's Bucchandlung, 1864, Trad.: L.C.)

STENDHAL, Marie-Henri Beyle (1783-1842)

Scriitor francez. Studii la Şcoala Centrală din Grenoble. Spirit independent, adversar declarat al bisericii şi religiei, partizan al ideilor republicane, admirator apoi al lui Napoleon, *S.* a participat chiar la câteva campanii nepoleoniene. Literatura sa, de inspiraţie socială, anticlasicistă, este o subtilă îmbinare de romantism şi realism, înzestrată cu mari calităţi de analiză psihologică. *S.* a dat literelor franceze romanele *Roşu şi negru* (1831), *Mânăstirea din Parma* (1839), *Lucian Leuwen* (postum), scrierile autobiografice *Viaţa lui Henri Brulard, Amintiri egoiste* (postume), nuvelele *Vanina Vanini, Cenci*, jurnale de călătorie (*Roma, Napoli, Florenţa* – 1814, *Memoriile unui turist* – 1838), precum şi importantul eseu *Racine şi Shakespeare* (1823-1825) – în care se arată a fi un precursor al lui V. Hugo şi al teoriei dramei romantice.

Racine şi Shakespeare

Capitolul I

Toată disputa între Racine şi Shakespeare se reduce la a şti dacă respectând cele două unităţi – de *loc* şi de *timp* – se pot scrie piese care să stârnească interesul viu al spectatorilor din secolul nouăsprezece, piese care să-i facă să plângă şi să se înfioare, sau, cu alte cuvinte, care să le dea plăceri *dramatice* în loc de plăceri *epice*, care ne fac să alergăm la a cincisprezecea reprezentaţie a pieselor *Paria* sau *Regulus*.

Spun că respectarea celor două unităţi, de *loc* şi de *timp*, este o deprindere franceză, o deprindere profund înrădăcinată, deprindere de care vom scăpa greu, pentru că Parisul este salonul Europei şi îi dă tonul; dar spun că aceste unităţi nu sunt nicidecum necesare pentru a produce emoţia profundă şi un efect dramatic autentic.

(...) Avem deprinderi; şocaţi aceste deprinderi şi multă vreme noi nu vom fi sensibili decât la impresia de contrarietate care ne este produsă. Să presupunem că Talma se prezintă pe scenă şi îl joacă pe Manlius, cu părul pudrat, aproape alb, şi aranjat în formă de aripi de porumbel; noi nu vom face decât să râdem tot timpul spectacolului. Oare, în fond, actorul va fi mai puţin sublim? Nu, dar noi nu vom vedea acest sublim. Or, Lekain ar fi produs *exact acelaşi efect în 1760*, dacă ar fi apărut fără pudră, ca să joace acelaşi rol al lui Manlius. Spectatorii n-ar fi fost sensibili pe toată

durata spectacolului decât la *deprinderea lor şocată*. Este tocmai ceea ce simţim în Franţa pentru Shakespeare. El contrariază multe dintre aceste deprinderi ridicole pe care ni le-a impus lectura asiduă a lui Laharpe şi a altor retori mărunţi şi spilcuiţi ai secolului optsprezece. Dar răul cel mai mare este că avem *vanitatea* de a susţine că aceste deprinderi rele se întemeiază pe natură.

Capitolul III

Romantismul este arta de a înfăţişa popoarelor operele literare, care, în starea actuală a deprinderilor şi credinţelor lor, sunt capabile de a le produce cea mai mare plăcere.

Clasicismul, dimpotrivă, le prezintă literatura care produce cea mai mare plăcere străbunicilor lor.

Sofocle şi Euripide au fost eminamente romantici, ei le-au dat grecilor adunaţi la teatrul din Atena tragediile care, potrivit deprinderilor morale ale acestui popor, a religiei, a prejudecăţilor sale asupra a ceea ce constituie demnitatea omului, trebuia să le producă cea mai mare plăcere.

A-i imita astăzi pe Sofocle şi Euripide şi a pretinde că aceste imitaţii nu-i vor face pe francezii secolului nouăsprezece să caşte înseamnă a face clasicism.

Nu ezit să afirm că Racine a fost romantic; el a dat marchizilor de la curtea lui Ludovic XIV un tablou al pasiunilor, temperat de *extrema demnitate* care era pe atunci la modă şi care făcea ca un duce din 1670, chiar şi în timpul celor mai duioase revărsări de dragoste părintească, să nu uite niciodată a i se adresa fiului său cu „Domnule".

De aceea, şi Pylade din *Andromaca* îi spune întotdeauna lui Oreste „Domnule"; deşi ce prietenie a fost mai mare decât aceea a lui Oreste şi Pylade!

Acest fel de demnitate nu se găseşte deloc în operele vechilor greci şi tocmai din cauza acestei *demnităţi* care ne îngheaţă astăzi, Racine a fost un romantic.

Shakespeare a fost şi el un romantic pentru că a prezentat englezilor anului 1590 mai întâi catastrofe sângeroase aduse de războaiele civile. O sută de ani de războaie civile şi de tulburări aproape neîntrerupte, cu o mulţime de trădări, suplicii, devotamente generoase i-au pregătit pe supuşii Elisabetei pentru acest gen de

tragedie care nu prezintă aproape nimic din realitatea vieții de curte și a civilizației unor popoare pașnice. Englezii din 1590, din fericire foarte ignoranți, priveau bucuroși în teatru la tabloul nenorocirilor pe care caracterul ferm al reginei lor le eliminase din viața reală.

Este nevoie de curaj pentru a fi romantic, pentru că trebuie să *riști*.

Clasicul, prudent, dimpotrivă, nu înaintează niciodată fără a fi susținut, pe ascuns, de vreun vers din Homer sau de vreo remarcă filosofică a lui Cicero din tratatul său *De Senectute*.

(Din vol.: *Racine et Shakespeare – Etudes sur le Romantisme*, Paris, Calman Levy éd., 1925. Trad.: L.C.)

HUGO, Victor-Marie (1802-1885)

Scriitor francez. Membru al Academiei franceze (1841), „Pair" al Franței (1845). Socotit drept cel mai mare scriitor francez, *H.* este autorul unei opere imense, îmbrățișând toate genurile literare. Fondator al revistelor *Conservatorul literar* (1819) și *Evenimentul* (1848), om politic, nevoit a se exila în mai mule rânduri din pricina concepțiilor sale (în Belgia și Anglia), *H.* trăiește între 1851-1870 o lungă perioadă de izolare pe insula engleză Guernesey. Literatura lui Hugo, între altele, cuprinde: poeme (*Contemplațiile* – 1856, *Legenda secolelor* – 1859, *Ode și balade* – 1826), romane (*Nôtre-Dame de Paris* – 1831, *Mizerabilii* – 1856, *Bug-Jargal* – 1826, *Ultima zi a unui condamnat* – 1829, *Omul care râde* – 1869, *Lucrătorii mării* – 1866), piese de teatru (*Cromwell* – 1829, *Marion Delorme* – 1829, *Hernani* – 1830, *Regele petrece* – 1832, *Lucreția Borgia* – 1833, *Maria Tudor* – 1833, *Angelo, tiranul Padovei* – 1835, *Ruy-Blas* – 1838), corespondență, pamflete etc. Prefața la drama *Cromwell* este considerată un manifest al teatrului romantic. La ea se vor adăuga apoi și alte intervenții teoretice asupra teatrului, cuprinse în prefețe la aproape toate dramele sale și într-un studiu despre *William Shakespeare* – 1864.

Prefață la *Cromwell*

(...) Iată-ne ajunși la culmile poetice ale timpurilor moderne. Shakespeare este drama; și drama, care topește în același suflu grotescul și sublimul, teribilul și bufonul, tragedia și comedia,

drama este caracteristică celei de-a treia epoci a poeziei, a literaturii de azi.

(...) Iată cât de uşor se prăbuşeşte în faţa raţiunii şi a gustului, arbitrara deosebire dintre genuri. Tot atât de uşor s-ar putea spulbera aşa-zisa regulă a celor două unităţi. Spunem două, şi nu trei unităţi, unitatea de acţiune sau de ansamblu, singura adevărată şi întemeiată fiind de mult în afară din cauză.

(...) Teatrul grec, deşi subordonat unui scop naţional şi religios, e cu mult mai liber ca al nostru, al cărui scop e numai plăcerea şi, dacă vreţi, instruirea spectatorului. Căci unul nu se supune decât legilor care-i sunt proprii, în timp ce celălalt îşi impune norme cu desăvârşire străine de esenţa sa. Unul este artistic, celălalt artificial.

(...) În sfârşit, e de ajuns pentru a demonstra absurditatea regulii celor două unităţi să înfăţişăm un ultim argument, luat chiar din sânul artei. E însăşi existenţa celei de-a treia unităţi, unitatea de acţiune, singura acceptată de toţi, pentru că rezultă dintr-un fapt: nici ochiul, nici spiritul omenesc nu pot cuprinde mai mult decât un ansamblu dintr-o dată. Această unitate este pe atât de necesară, pe cât de inutile sunt celelalte două. Aşa cum nu pot fi trei orizonturi într-un tablou, aşa nu pot fi trei unităţi într-o dramă. De altfel, să ne ferim de a confrunta unitatea cu simplitatea acţiunii. Unitatea ansamblului nu exclude câtuşi de puţin acţiunile secundare pe care trebuie să se sprijine acţiunea principală. Trebuie numai ca aceste părţi, subordonate cu pricepere întregului, să graviteze fără încetare către acţiunea centrală şi să se grupeze în jurul ei la diferitele etaje sau, mai bine zis, pe deosebitele planuri ale dramei. Unitatea de ansamblu e legea de perspectivă a teatrului.

(...) S-o spunem deschis! S-a împlinit vremea şi ar fi straniu ca, în această epocă, libertatea ca şi lumina să pătrundă peste tot, şi tocmai în sfera gândirii nu, cea mai liberă din lume prin însăşi esenţa ei. Să dăm cu ciocanul în teorii, în „poetice" şi în sisteme. Să aruncăm jos vechea tencuială care ascunde faţada artei. Nu există alte reguli, nici modele; sau, mai bine zis, nu există alte reguli, decât legile generale ale naturii care domină arta în întregul ei şi legile speciale care, pentru fiecare compoziţie în parte, rezultă din caracteristicile proprii fiecărui subiect. Unele sunt

veşnice, interioare şi rămân; celelalte variabile, exterioare şi nu folosesc decât o dată.

(...) Să nu ne lăsăm amăgiţi: dacă unii dintre poeţii noştri au putut fi mari, chiar numai imitând, aceasta s-a întâmplat, deşi s-au modelat pe tiparele antice, pentru că au ascultat deseori natura şi geniul lor, pentru că au fost, măcar întrucâtva, ei înşişi. Crengile lor se agăţau de arborele vecin, dar rădăcina lor se înfigea în pământul artei. Ei erau iederă, iar nu vâsc. Apoi au venit imitatorii în subordine, care neavând nici rădăcini înfipte în pământ, nici geniu în suflet, s-au mărginit să imite.

(...) Aşadar natura! Natura şi adevărul. Şi aici, pentru a arăta că departe de a nărui arta, ideile noi nu urmăresc decât să o reconstruiască pe temelii mai sănătoase şi mai trainice, să încercăm să arătăm care este graniţa de netrecut ce desparte, după părerea noastră, realitatea din artă de realitatea din natură. A le confunda, aşa cum fac câţiva adepţi puţin avansaţi ai „romantismului", e o nesocotinţă. Arta nu poate fi tot atât de adevărată ca realitatea „absolută". Arta nu ne poate da obiectul însuşi.

(...) Se înţelege că, pentru o operă (de acest gen), dacă poetul trebuie „să aleagă" printre lucruri (şi el trebuie s-o facă), alegerea sa va avea drept obiect nu „frumosul", ci „caracteristicul". Aceasta nu înseamnă „culoare locală", cum s-ar zice astăzi, adică un adaos de câteva accente ţipătoare, pe ici, pe colo, într-un ansamblu de altfel cu desăvârşire fals şi convenţional. Culoarea locală nu trebuie să fie la suprafaţa dramei, ci în adâncul ei, în însăşi inima operei, de unde se revarsă în afară de la sine, în mod natural, egal şi infiltrându-se, ca să zicem aşa, în toate colţurile dramei, ca seva care urcă din rădăcini până în ultima frunză a copacului.

(...) Dacă am avea dreptul să spunem care ar putea fi stilul dramei pe placul nostru, am dori un vers liber, franc, cinstit, care îndrăzneşte să spună totul fără prefăcătorie, să exprime totul fără pedanterie; care trece, într-un marş forţat, de la comedie la tragedie, de la sublim la grotesc; rând pe rând practic şi poetic, deopotrivă de artistic şi inspirat, profund şi neaşteptat, larg şi adevărat.

Prefaţa la *Hernani*

(...) Romantismul, de atâtea ori greşit definit, nu este în ultimă analiză – şi definiţia e reală, dacă-l privim doar sub aspectul său militant – nu e decât liberalismul în literatură. Acest adevăr este înţeles aproape de toate spiritele alese, şi numărul lor e mare; şi în curând – căci lucrurile au ajuns destul de departe – liberalismul literar nu va fi mai puţin popular decât liberalismul politic. Libertatea în artă, libertatea în societate, iată îndoitul ţel către care trebuie să tindă, în acelaşi pas, toate spiritele consecvente şi logice.

Prefaţă la *Lucreţia Borgia*

Teatrul – trebuie s-o repetăm mereu – are în zilele noastre o însemnătate nemăsurată şi care tinde să sporească neîncetat cu însăşi civilizaţia. Teatrul este o tribună. Teatrul este o catedră. Teatrul vorbeşte sus şi tare (...). Drama, fără a ieşi din limitele impartiale ale artei, are o misiune naţională, o misiune socială, o misiune umană. (...) Nu este bine ca mulţimea să părăsească teatrul fără să ducă cu dânsa o moralitate austeră şi adâncă.

(Din vol.: *Victor Hugo – Despre literatură*, ESPLA, 1957.)

VIGNY, Alfred Victor de (1797-1863)

Scriitor romantic francez. Militar de carieră, nobil de origine, *V.* este ofiţer activ până în 1827, când abandonează cariera militară în favoarea literaturii. Publicase, încă în armată fiind, culegerea de versuri *Poeme antice şi moderne* (1826) şi romanul de succes *Cinq-Mars* (1826). Ulterior, va scrie teatru (*Mareşalul d'Ancre* – 1831, *Chatterton* – 1835), va traduce piese din Shakespeare (*Romeo şi Julieta, Othello*), va publica volumul de nuvele *Servitute şi grandoare militară* (1835) şi versuri (*Muntele măslinilor* – 1862, *Oracole* – 1862, *Spiritul pur* – 1863). Prieten cu Hugo, Delacroix, Sainte-Beuve, Geoges Sand, *V.* este un romantic lucid, temperat în exlatare de un caracteristic pesimism. În 1829, *V.* oferă teatrului francez traducerea sa în versuri a lui *Othello* de Shakespeare: *Maurul din Veneţia*, care reprezintă un mare succes al bătăliei romantice. *Scrisoarea către lordul****... cuprinde principii ale esteticii lui *V.* legate de acest eveniment.

Scrisoare către Lordul*** despre serata din 24 octombrie 1829 şi despre un sistem dramatic

Consideraţi mai întâi că, în sistemul care a dispărut, orice tragedie are o catastrofă şi un deznodământ al unei acţiuni care era deja coaptă la ridicarea cortinei, care nu se mai ţinea decât de un fir şi nu stătea decât să cadă. De acolo provine acel defect care vă frapează atât pe dumneavoastră, cât şi pe toţi străinii în tragediile franceze. Departe de a-mi micşora stima pentru oamenii care au urmat acest sistem, acest considerent mi-o sporeşte, căci a fost nevoie pentru fiecare tragedie de o amabilitate prodigioasă şi de o mulţime de şiretlicuri pentru a deghiza sărăcia la care aceste tragedii se condamnau singure; trebuia să se utilizeze şi să se întindă, pentru a le acoperi, ultimul petec de purpură irosită şi pierdută.

În viitor, poetul dramatic (...) va crea omul nu *ca specie*, ci *ca individ* (singurul mijloc de a trezi interesul pentru omenire), va lăsa personajele create de el să-şi trăiască propria lor viaţă, mulţumindu-se numai să sădească în inimile lor acei germeni ai pasiunilor prin care se pregătesc marile evenimente; apoi, când va sosi ceasul, şi numai atunci, fără să se simtă că degetul său este grăbit, el va arăta destinul încurcându-şi victimele în lanţuri atât de complicate, atât de multe, atât de inexplicabile ca şi acelea în care se zbăteau Laocoon şi cei doi fii ai săi. Atunci, departe de a găsi că personajele sunt prea mici pentru spaţiul său, el se va plânge că aerul şi locul nu le ajunge; căci arta va fi întru totul asemănătoare vieţii, iar în viaţă o acţiune principală atrage în jurul ei un vârtej de fapte necesare şi adevărate. Atunci, creatorul va găsi printre personajele sale destule capete ca să-şi răspândească ideile, destule inimi ca să le facă să bată pentru toate sentimentele sale şi peste tot vom simţi sufletul său întreg agitând masa. *Mens agitat molem.*

Recunosc, totul era în perfectă armonie în vechiul sistem al tragediei; dar totul era în concordanţă şi în sistemul feudal şi teocratic, şi cu toate acestea el a murit.

(Din vol.: *Alfred de Vigny – Oeuvres Complètes*, II, 1926, Trad.: L.C.)

MANZONI, Alessandro (1785-1873)

Scriitor italian. Teoretician al romînismului (*Romantismul în Italia* – 1846), poet (*Imnuri sacre* – 1815), dramaturg (*Adelchi* – 1822), şi prozator (*Logodnicii* – 1823), *M.* a avut o mare influenţă în formarea conştiinţei naţionale italiene, operele sale istorice, filosofice, lingvistice (*Romanul istoric* – 1845, *Opere diverse*), dezvăluind personalitatea unui scriitor patriot, animat de idei democratice. Argumentele sale estetice în favoarea romantismului determină şi locul şi natura romantismului italian în cadrul celui european.

Prefaţă la tragedia *Contele de Carmagnola*

Unitatea de loc şi aşa-zisa unitate de timp, nu sunt reguli întemeiate pe raţiunea artei, nici conforme cu caracterul poemei dramatice; ci au venit de la o autoritate nu bine pricepută şi de la nişte principii arbitrare: aceasta îi este evident celui care le observă geneza. Unitatea de loc a luat naştere din faptul că cea mai mare parte a tragediilor greceşti imită o acţiune care se săvârşeşte într-un singur loc, cât şi din ideea că teatrul grec ar fi un exemplar perpetuu şi exclusiv de perfecţie dramatică. Unitatea de timp şi-a avut originea într-un pasaj din Aristotel care, după cum prea bine observă d-l Schlegel, nu conţine un precept, ci simpla ştire despre un fapt: adică a practicii mai generale a teatrului grec. Căci dacă Aristotel ar fi înţeles realmente să stabilească un canon al artei, această frază a sa ar avea dublul incovenient de a nu exprima o idee precisă şi de a nu fi însoţită de nici un raţionament.

(...) Dacă schimbările de scenă ar distruge iluzia, ea ar trebui, desigur, să fie mai degrabă distrusă la popor, decât la persoanele culte, care îşi apleacă mai uşor fantezia spre a urma intenţia artistului.

Scrisoare despre romantism marchizului Cesare d'Azeglio

Dimpreună cu mitologia voit-au romanticii să excludă imitarea clasicilor; dar nu studierea lor. (...) Căci ceea ce combăteau romanticii, este sistemul de imitare, care constă în a adopta şi în

a încerca să reproducă însăşi concepţia generală, punctul de vedere al clasicilor: sistemul, care constă în a reţine în fiecare gen de invenţie modelul pe care l-au folosit ei, caracterele pe care le-au imprimat ei, dispunerea şi relaţia dintre diferitele părţi, ordinea şi progresul faptelor etc.

(...) Aceasta voiau romanticii să se facă odată: voiau ca, drept litigioşi de bună credinţă, să se definească odată punctul chestiunii şi să se caute un principiu rezonabil în acea materie; cereau să se recunoască în mod expres că, deşi clasicii au scris lucruri foarte frumoase, totuşi nici ei, nici altcineva n-a dat, nici nu va da vreodată un tip universal, inimitabil şi exclusiv, de perfecţie poetică. Nu numai că au arătat în abstract arbitrarul şi absurdul acelui sistem de imitaţie, dar au şi început să arate în concret multe lucruri evident neraţionale, introduse în literatura modernă prin mijlocirea imitării clasicilor.

(Din vol.: *Critica italiană de la Vico la Croce*, antologie alcătuită de Alexandru Marcu, Bucureşti, 1941.)

SCHOPENHAUER, Arthur (1788-1860)

Filosof german. Studii de economie, medicină şi filosofie. Elev al al lui Schleiermacher şi Fichte. Face studii şi cercetări asupra filosofiei lui Platon şi civilizaţiei şi culturii indiene. Gândirea sa filosofică este una subiectiv-idealistă, voluntaristă, pesimistă, iar estetismul său a contribuit ulterior la dezvoltarea esteticii şi artei formaliste şi la fundamentarea nihilismului filosofic european. În evoluţia gândirii sale se disting două etape: cea de tinereţe, până în 1818, când apare lucrarea sa fundamentală *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, şi cea de-a doua – de luptă împotriva ostilităţii contemporanilor faţă de filozofia sa, perioadă din care fac parte *Despre voinţă în natură* (1836), *Aforisme despre înţelepciunea în viaţă*, *Cele două probleme fundamentale ale eticii* (1835), *Libertatea în voinţa umană*, *Bazele moralei*, *Parerga şi Paralipomena* (1850).

Lumea ca voinţă şi reprezentare

Tragedia se consideră, pe drept cuvânt, cel mai nobil dintre genurile dramatice, atât pentru dificultatea realizării, cât şi pentru

măreția impresiei pe care o produce. Trebuie observat cu atenție, pentru înțelegerea ansamblului de considerații prezentate în această lucrare, că această formă superioară a geniului poetic are drept scop prezentarea laturii îngrozitoare a vieții, a durerilor fără de număr, a spaimelor umanității, a triumfului celor răi, a forței hazardului care pare că ne batjocorește, a înfrângerii infailibile a celui drept și a celui nevinovat; descoperim aici un simbol semnificativ al naturii lumii și al existenței. Ceea ce vedem este voința de luptă cu ea însăși, în toată atrocitatea unui asemenea conflict. În această treaptă supremă a atrocității sale, conflictul se produce în chipul cel mai complet. Tragedia ni-l arată descurcând pentru noi suferințele omenești, fie că ele sunt rezultatul hazardului sau al greșelii care stăpânește lumea sub forma unei necesități inevitabile, și cu o perfidie care ar putea fi luată drept o persecuție voită, fie că ele își au sursa în chiar natura omului, în încrucișarea efortului și voliționilor indivizilor, în perversitatea și prostia majorității lor. Voința care există și se manifestă la toți oamenii e una singură, dar manifestările ei se înfruntă și se sfâșie una pe alta. Conform indivizilor, ea apare mai mult sau mai puțin energică, mai mult sau mai puțin însoțită de rațiune, mai mult sau mai puțin temperată de lumina cunoașterii. În sfârșit, la ființele excepționale, cunoașterea, purificată și înălțată chiar prin suferință, ajunge la acel punct în care lumea exterioară, vălul-Maya, nu o mai poate înșela, în care ea vede clar, prin intermediul formei fenomenale sau a principiului de individuare. Atunci, egoismul, consecință a acestui principiu, dispare o dată cu el, „motivele", altă dată atât de puternice, își pierd forța, și în locul lor, cunoașterea perfectă a lumii, acționând ca un calmant al voinței, duce la resemnare, la renunțare, și chiar la abandonarea voinței de a trăi. De aceea, în tragedie, vedem firile cele mai nobile renunțând după lupte îndelungate și lungi suferințe la scopurile urmărite cu atâta ardoare până în acest moment, sacrificându-și pentru totdeauna bucuria vieții, sau chiar descotorosindu-se de bună voie și cu plăcere de povara existenței.

(Din vol.: *A. Schopenhauer – Sämtliche Werker*, Band I, Stuttgart, Frankfurt am Main, Cotta-Insel. Trad.: M.T.I.)

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831)

Filosof german, reprezentant al filosofiei clasice germane și al idealismului obiectiv. Studiază împreună cu Hölderlin și Schelling teologia la Universitatea din Tübingen. *H.* se va distanța de romantici o dată cu apariția, în 1807, a lucrării sale *Fenomenologia spiritului*. În 1812 publică *Știința logicii*. În 1816 e numit profesor de filosofie la Heidelberg unde scrie *Enciclopedia științelor filozofice*, apoi trece la Berlin unde redactează *Principiile filosofiei dreptului* (1818), *Prelegerile de estetică* (1817-1821) – publicate postum între 1837-1840, și *Logica și filosofia spiritului* (publicată în 1845). Meritul filosofiei hegeliene este acela de a fi elaborat, deși pe un fundament fals, idealist, metoda dialectică. Dar sistemul său idealist a fost în contradicție cu dialectica sa. Critica sistemului său filosofic o va face, ulterior, L. Feuerbach și apoi, pe baze cu adevărat științifice, Karl Marx și F. Engels. Capitolul despre dramă din *Prelegerile de estetică* ale lui *H.* este o prelungire și o aplicare a gândirii sale filosofice la arta teatrului.

Poezia dramatică

Dat fiind faptul că atât din punctul de vedere al conținutului, cât și din acela al formei drama este cea mai perfectă totalitate, ea trebuie considerată ca treapta cea mai înaltă a poeziei și artei în general. Fiindcă față de celelalte materiale sensibile, cum sunt piatra, lemnul, culoarea, tonul, singură vorbirea este elementul demn de a expune spiritul, și printre diferitele genuri ale artei cuvântului poezia dramatică este, la rândul ei, aceea care unește în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii, întrucât ea reprezintă, ca nemijlocit prezentă, o acțiune încheiată în sine ca pe o acțiune reală ce se naște din interiorul caracterului care se realizează pe sine și este determinată în rezultatele ei și de natura substanțială a scopurilor, indivizilor și conflictelor. Dar această mijlocire a epicului prin interioritatea subiectului care acționează în prezent nu îngăduie dramei să descrie în mod epic latura exterioară a locului, a mediului, precum și pe aceea a acțiunii și a întâmplărilor, și pretinde din această cauză desfășurarea scenică completă a acestora, pentru ca întreaga operă de artă să devină într-adevăr vie. În sfârșit, acțiunea însăși, luată în totali-

tatea realității ei interioare și exterioare, este susceptibilă de a fi concepută în chip absolut opus, iar principiul atotcuprinzător al acestei conceperi, ca tragic și comic, face din deosebirea genurilor poeziei dramatice o a treia latură principală (a expunerii noastre).

1. Drama ca operă de artă poetică

b) Opera de artă dramatică

...în dramă, latura principală nu este acțiunea reală, exterioară, ci expunerea spiritului interior al acțiunii atât în ceea ce privește caracterele care acționează, precum și pasiunea, patosul, hotărârea lor, acțiunea lor reciprocă și mijlocirea între ele, cât și în ceea ce privește natura generală a acțiunii în lupta și în destinul ei. Acest spirit găsește în consecință o expresie adecvată mai cu seamă în cuvântul poetic, cea mai spirituală exteriorizare a sentimentelor și reprezentărilor.

Cum însă drama îmbină în sine principiul epopeii cu acela al liricii, acțiunea dramatică trebuie să conțină în sine atât elemente epice, cât și lirice și să le exteriorizeze. Latura lirică își are locul, mai cu seamă în drama modernă, în general acolo unde subiectivitatea se mișcă în ea însăși și unde vrea să păstreze în deciziile și faptele ei totdeauna conștiința sentimentului interiorității sale...

Față de acest patos subiectiv, pateticul obiectiv, ca element epic, se referă îndeosebi la desfășurarea substanțialului relațiilor, scopurilor și caracterelor, desfășurare îndreptată mai mult în afară, spre spectator. Și această latură poate lua, la rândul ei, în parte un ton liric și rămâne dramatică numai în măsura în care nu se desprinde pentru sine, ca independentă, din înaintarea acțiunii și din legătura ei cu aceasta...

2. Executarea exterioară a operei de artă dramatică

b) Arta actorului

Împreună cu reprezentarea dramatică reală, scenică, ne este dată, alături de muzică, o a doua artă executantă: arta actorului, care s-a dezvoltat complet numai în timpurile moderne. Principiul ei

constă în faptul că ea face, desigur, apel la gesticulație, acțiune și declamație, la muzică, dans și decor, dar păstrează vorbirea și exprimarea ei poetică ca forță preponderentă. Aceasta este pentru poezie ca poezie unicul raport just. Fiindcă îndată ce mimica sau cântecul și dansul încep să se dezvolte independente pentru ele însele, poezia ca artă este coborâtă la rangul de mijloc și își pierde dominația asupra acestor arte, altfel numai acompaniatoare...

...actorul se introduce în opera de artă ca individ integral, cu figura, fizionomia, vocea lui etc. și primește sarcina să se contopească pe deplin cu caracterul pe care-l înfățișează.

În această privință, poetul are dreptul să pretindă actorului să se transpună cu totul, cu gândirea sa în rolul ce i-a fost încredințat fără a adăuga ceva din al său și să-l realizeze așa cum poetul l-a conceput și i-a dat formă poetică. Actorul trebuie să fie oarecum instrumentul pe care cântă autorul, un burete care absoarbe toate culorile și le redă nemodificate. La antici, lucrul acesta era mai ușor, deoarece, cum am spus, declamarea se limita mai cu seamă la claritate, iar latura ritmului etc. era lăsată în grija muzicii, în timp ce măștile acopereau trăsăturile feței, și nici acțiunii nu-i rămânea câmp mare de desfășurare...

...Date fiind însă exigențele pe care poezia dramatică modernă le formulează față de arta actoricească, prima poate ajunge adesea, față de materialul cu care lucrează, într-o strâmtoare pe care anticii n-au cunoscut-o. Anume, actorul, fiind om viu, are, ca orice individ, particularitățile lui înnăscute în ceea ce privește organul (vorbirii), figura, expresia fizionomiei, particularități pe care el este nevoit, pe de o parte, să le înlăture în fața exprimării unui patos general și a unui ansamblu de trăsături caracteristice generale, iar, pe de altă parte, este obligat să le pună în acord cu figurile mai pline (de conținut) ale unei poezii mai bogat individualizatoare.

...el trebuie în multe puncte și să întregească, să umple golurile, să găsească tranziții, recurgând la propria sa creație, și în general el trebuie să limpezească prin jocul său opera poetului, scoțând în lumină vie și prezentă toate intențiile secrete ale acestuia și făcând să fie vizibile trăsăturile lui de maestru ce se găsesc la adâncime mai mare.

3. Speciile poeziei dramatice şi principalele lor momente istorice

a) Principiul tragediei, comediei şi al dramei

Conţinutul veritabil al acţiunilor tragice îl furnizează pentru scopurile pe care şi le însuşesc indivizii tragici, cercul puterilor care constituie ceea ce e substanţial în voinţa omenească şi care au justificare în ele însele... Pe această culme, unde simplele însuşiri întâmplătoare ale individualităţii nemijlocite dispar, eroii tragici ai artei dramatice – fie ei reprezentaţii vii ai unor sfere substanţiale ale vieţii, fie indivizi mari şi puternici sprijinindu-se liberi pe ei înşişi – sunt înălţaţi oarecum la nivelul operelor sculpturii, şi astfel chiar sub acest raport statuile în ele însele mai abstracte şi chipurile zeilor lămuresc înaltele caractere tragice ale grecilor mai bine decât toate explicaţiile şi adnotările amănunţite.

Iată de ce putem spune, în general, că tema propriu-zisă a tragediei originale este divinul, dar nu divinul aşa cum constituie el conţinutul conştiinţei religioase ca atare, ci aşa cum se încorporează el în lume, în acţiunile individuale, fără a-şi pierde în această realitate nici caracterul său substanţial şi fără a fi convertit în contrariul său. În această formă, substanţa spirituală a voinţei şi a înfăpturii este eticul. Deoarece eticul, dacă îl înţelegem în nemijlocita lui fermitate şi nu-l privim numai de pe poziţia reflecţiei subiective, ca moralitate formală, este divinul în realitatea sa lumească, substanţialul, ale cărui laturi – atât particulare cât şi esenţiale – dau conţinutul motor al acţiunii cu adevărat omeneşti, explicându-şi şi realizându-şi esenţa lor în înseşi acţiunile noastre.

...adevărata suferinţă tragică este comandată asupra indivizilor care acţionează numai ca urmare a propriilor fapte, în chip pe cât de îndreptăţită, pe atât de vinovată din cauza conflictului pe care îl creează, faptă pentru care (aceşti indivizi) şi-au asumat răspunderea cu întreaga lor fiinţă.

Dacă în tragedie iese în evidenţă triumfător în mod conciliator substanţialul etern, întrucât el înlătură din individualitatea intrată în conflict numai falsa ei unilateralitate, dar pozitivul pe care aceasta l-a voit îl înfăţişează, în starea lui de conciliere afirmativă şi lipsită de scindare, ca pe aceea ce trebuie menţinut, în come-

die, dimpotrivă, subiectivitatea este aceea care, cu infinita ei siguranţă de sine, are rolul principal...

De aceea terenul general al comediei este o lume în care omul ca subiect s-a instituit pe sine stăpân absolut peste tot ce consideră că este conţinut esenţial al cunoaşterii şi al înfăptuirilor sale; o lume ale cărei scopuri se distrug din această cauză, pe ele însele prin propria lor neesenţialitate...

Între tragedie şi comedie se situează a treia specie principală a poeziei dramatice, care are însă o importanţă mai puţin generală, cu toate că, în ea, deosebirea dintre tragic şi comic tinde să se estompeze, sau cel puţin ambele laturi, fără să se izoleze ca laturi reciproce şi absolut opuse, se îmbină, formând un întreg concert.

b) Deosebirea dintre poezia dramatică antică şi cea modernă

Acelaşi principiu care ne-a dat criteriul pentru diviziunea artei dramatice în tragedie şi comedie ne dă şi punctele de sprijin esenţiale pentru istoria dezvoltării artei dramatice, deoarece progresul acestei desfăşurări nu poate consta decât într-o diferenţiere şi dezvoltare a momentelor principale care sunt cuprinse în conceptul acţiunii, încât întreaga concepţie şi realizarea artistică scot în evidenţă, pe de o parte, substanţialul în scopuri, conflicte şi caracter, iar, pe de altă parte, punctul central îl formează interioritatea subiectivă şi particularitatea.

În această privinţă, aici, unde este vorba de o istorie completă a artelor, putem lăsa la o parte, înainte de toate, începuturile artei dramatice pe care le găsim în Orient. Anume, deşi poezia orientală a ajuns departe în ceea ce priveşte epopeea şi unele specii ale liricii, în schimb, întreaga concepţie orientală despre lume interzice prin natura sa o dezvoltare corespunzătoare a artei dramatice. Căci adevărata acţiune tragică pretinde în chip necesar să se fi trezit deja principiul libertăţii individuale şi al independenţei individuale sau, cel puţin, autodeterminarea răspunderii libere de sine însăşi pentru propria faptă şi pentru urmările ei; în şi mai mare măsură este nevoie pentru apariţia comediei să fie ieşit la lumină liberul drept al subiectivităţii şi dominaţia ei sigură de sine...

De aceea, începutul adevărat al poeziei dramatice trebuie să-l căutăm la greci, la care, principiul individualităţii libere face posi-

bilă, pentru prima dată, desăvârșirea formei clasice a artei. Dar, conform acestui tip, individul se poate afirma aici și în privința acțiunii numai în măsura în care acest lucru îl pretinde nemijlocit viața liberă a conținutului substanțial al scopurilor omenești. Din această cauză, ceea ce are în primul rând importanță în drama antică – tragedie și comedie – este generalul și esențialul scopului pe care-l realizează indivizii: în tragedie, dreptul moral al conștiinței referitor la acțiunea determinată, îndreptățirea faptei în sine și pentru sine, iar în comedia antică, cel puțin tot interesele generale, publice sunt scoase în evidență, oamenii de stat și felul lor de a cârmui statul, războiul și pacea, poporul și starea lui morală, filosofia și decăderea ei etc. În felul acesta, în drama antică nu poate ocupa loc preponderent nici zugrăvirea variată a stărilor sufletești și a caracterelor aparte sau complicațiile speciale și intriga, și nici nu se concentrează interesul în jurul destinului indivizilor, ci, în loc să fie îndreptat spre aceste elemente particulare, interesul se îndreaptă înainte de toate spre lupta simplă dusă de puterile esențiale ale vieții și de zeii care stăpânesc în sufletul omenesc, precum și spre deznodământul acestei lupte, după cum reprezentanții individuali ai acestor forțe îndeplinesc un rol de aceeași natură cu cel jucat de figurile comediei când dezvelesc caracterul general absurd al realității prezentului și al existenței publice în liniile ei fundamentale de mișcare.

În schimb, poezia romantică modernă, principalul subiect îl consideră pasiunea personală, a cărei satisfacere nu poate fi decât un scop subiectiv, în general soarta unui anumit individ și caracter în condiții speciale.

...de aceea, în ce privește conținutul particular al acțiunii în această concepție, el nu este necesitatea și îndreptățirea morală, ci persoana singulară cu problemele ei; asupra ei este îndreptat interesul nostru...

(Din vol.: G.W.Fr. Hegel: *Prelegeri de estetică*; Ed. Academiei Române, vol. II, 1966. Trad.: de D.D. Roșca.)

WAGNER, Richard (1813-1883)

Muzician german. Studii literare, teatrale şi muzicale. Mai întâi dirijor al orchestrelor din Magdeburg (1834-1836) şi Riga (1837-1839), apoi al celei a teatrului regal din Dresa, *W.* este autorul operelor *Vasul fantomă* (1834), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850), *Tristan şi Isolda* (1865), al teatrologiei *Inelul Niebelungilor* (1868-1882), compusă din *Aurul Rinului, Walkiria, Siegfried, Amurgul zeilor*, şi apoi *Parsifal* – toate conforme ideilor sale estetice de reformare a teatrului liric tradiţional după noua formulă a dramei muzicale, realizată ca operă de artă totală. Lucrările sale teoretice fundamentale sunt: *Artă şi Revoluţie, Opera de artă şi viitorul, Opera şi drama* – cea din urmă fiind cea mai cuprinzătoare expunere a principiilor noii drame muzicale.

Prieten spiritual al lui Nietzsche, protejat de Ludovic al II-lea al Bavariei, *W.* va deschide la 1876, la Bayreuth, teatrul-templu, visat şi proiectat de el, care va rămâne până astăzi, prin festivalurile periodice pe care le adăposteşte, o expresie vie a idealului wagnerian de operă.

Drama şi esenţa poeziei dramatice

V. – Datorită multiplicităţii acţiunilor pe care omul le dispersează în timp şi spaţiu, el nu mai e în stare să-şi înţeleagă propria sa viaţă; dar imaginea în care această activitate e condensată... face ca ea să nu-i apară spectatorului „ca un miracol", ci ca reprezentarea „cea mai inteligibilă" a realităţii... Poetul va reuni particularităţile elementelor la nesfârşit, dispersate în spaţiu şi timp pentru a face din ele conţinutul unei particularităţi. Cele mai extraordinare forme pe care poetul le va reprezenta, recurgând la această metodă, nu vor fi niciodată „în afara naturii", şi asta pentru că esenţa naturii nu a fost în nici un fel alterată... Cunoaşterea ştiinţifică nu s-a fixat pe esenţa fenomenelor cât timp şi-a imaginat că ar putea s-o facă pe aceasta inteligibilă prin simpla scoatere anatomică la iveală a particularităţilor interioare a acestor fenomene; or, noi avem deja o certitudine în această privinţă din moment ce am recunoscut că natura e un organism viu şi nu un mecanism construit după o anume intenţie şi când ne-am dat seama că ea n-a fost „creată", ci că ea însăşi e „eternă devenire".

...Dacă vrem să definim acum cu exactitate opera poetului realizată cu cea mai mare perfecţie imaginabilă, suntem obligaţi s-o formulăm ca „mitul justificat de conştiinţa umană cea mai lucidă, inventat în mod original, în concordanţă cu intuiţia vieţii mereu actuale, şi prezentat în forma sa cea mai inteligibilă, prin dramă".

Ne mai rămâne să ştim prin ce „mijlaoce de expresie" vom face acest mit cât mai inteligibil. „Limbajul sunetelor" este începutul şi sfârşitul celui al cuvintelor, aşa cum „sentimentul" este începutul şi sfârşitul judecării, „mitul" – începutul şi sfârşitul istoriei, „lirismul" – începutul şi sfârşitul poeziei.

Intermediară între început şi sfârşit e doar „imaginaţia"... tot aşa cum sentimentul inconştient conţine germenii dezvoltării ulterioare a judecăţii... şi tot aşa cum doar omul care justifică acest sentiment prin judecată e „dotat cu raţiune"; şi după cum doar în mitul justificat de istoria din care s-a născut se poate găsi o imagine cu adevărat inteligibilă a vieţii, tot astfel şi lirismul include în el germenii artei poetice propriu-zise, care nu poate, până la urmă, să formuleze într-o manieră necesară decât justificarea lirismului; opera născută din această justificare e, în mod sigur, opera cea mai remarcabilă a artei umane – „Drama integrală".

(Din vol.: R. Wagner – *Gesammelte Schriften*, vol. IV, partea a II-a – „Oper und Drama". Trad.: M.T.I.)

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1844-1900)

Filozof german. Studii filosofice şi filologice. Formaţia sa spirituală e marcată de câteva evenimente: lectura lucrării lui Schopenhauer *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, a textelor din filozofia hindusă, a cărţilor lui Dostoievski. Studiile de filologie greacă pe care le întreprinde îl duc la cercetarea originilor tragediei greceşti şi la publicarea, în 1871, a *Naşterii tragediei din spiritul muzicii* sau *Elenism şi pesimism*. A fost prieten cu Peter Gast şi R. Wagner. Gândirea sa filosofică e cuprinsă în *Consideraţii neconforme cu spiritul vremii* (1873), *Omenesc, prea omenesc* (1878), *Călătorul şi umbra sa* (1880),

Așa a grăit Zarathustra (1882), *Crepusculul zeilor, Ecce homo* și *Voința de putere*, care apare postum.

Filosofia sa individuală se bazează pe ideea energiei vitale și a „voinței de putere" care e capabilă să-l înalțe pe om până la „supraom", are un caracter anarhic și nihilist, influențând teoriile ulterioare ale rasismului german.

Nașterea tragediei

...Într-adevăr, eu afirm că nu-i cunoaștem pe Eschil și Sofocle, în măsura în care ei ne-au fost păstrați, decât ca libretiști, adică afirm că nu-i cunoaștem de loc. Când spunem despre ei că sunt poeți, vrem să spunem că sunt poeți libretiști, dar pierdem orice noțiune privind existența lor adevărată; ea nu ni se descoperă decât în anumite momente de puternică imaginație, când ne reprezentăm o formă idealizată a operei, care ne-ar da intuiția a ceea ce era drama muzicală antică...

Când se plănuia un poem dramatic, prima idee trebuia – deci – să fie imaginarea unui grup de bărbați sau de femei care să fie în strânse relații cu personajele acțiunii; apoi, trebuia inventate situațiile în care să se poată exprima emoțiile colective, de natură lirică și muzicală...

...Tragedia clasică franceză, care nu cunoștea de la predecesoarea sa, drama muzicală greacă, decât libretul, și căreia folosirea corului îi crea dificultăți, a trebuit să admită un nou element care îi permitea să umple cele cinci acte prescrise de Horațiu.

...Comparată cu aceasta, vechea tragedie era săracă în acțiune și interes; se poate spune chiar că, la origine ea nu avea ca principal conținut acțiunea, „drama", ci pasiunea, „pathos"-ul. Acțiunea a fost adăugată mai târziu, când s-a născut dialogul; iar acțiunile adevărate și periculoase nu au fost niciodată aduse pe scenă, nici măcar în epoca cea mai înfloritoare a dramei. Căci ce era această tragedie la origine, dacă nu lirism obiectiv, un cânt care exprima stările de suflet ale anumitor personaje mitologice, încarnate sub ochii noștri!

Revin la ceea ce indicam mai sus, că în drama greacă, accentul e pus pe durerile îndurate, nu pe fapte; se va înțelege mai bine acum

de ce cred că suntem „în mod necesar" nedrepți față de Eschil și Sofocle, și că de fapt nu-i „cunoaștem". Într-adevăr, nu avem nici un mijloc să controlăm judecata publicului antic asupra unei opere poetice, pentru că nu știm decât în parte cum se exprima durerea sau, în general, viața emotivă la paroxismul ei. În prezența unei tragedii grecești ne simțim incompetenți, pentru că efectul ei fundamental se bazează, într-o mare măsură, pe un element dispărut – muzica...

(Din vol.: Fr.W. Nietzsche – *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, în „Nietzsche's Werke", Taschen-Ausgaber, I, Trad.: M.T.I.)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA a II-a

ÎN CĂUTAREA SPECIFICULUI TEATRAL[1]

[1] Această prezentare teoretică a esteticii teatrale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și a celei a secolului al XX-lea este dedicată exclusiv spectacolului, deoarece analiza, chiar succintă, și a literaturii dramatice pretindea o extindere ce ar fi depășit proporțiile admise de economia volumului. Această opțiune se explică și prin importanța de azi a gândirii teoretice asupra spectacolului, particularitate definită pentru teatrul contemporan. De asemenea, în contextul culturii noastre referințele și comentariile privind dramaturgia secolului ce depășesc cu mult pe cele ce se ocupă cu itinerariile spectacolului. Iar apariția funcției regizorale și a regiei, la începutul perioadei de care ne ocupăm, include permanent textul dramatic într-un complex artistic unitar care e spectacolul, și-l consideră – uneori ca factor determinant, alteori ca factor subordonat – o componentă a actului teatral.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Secolul al XX-lea respinge, mai mult decât oricare altă perioadă-clasificările, fiind caracterizat de dinamismul formelor. O perpetuă revizuire îi defineşte categorica recrutare a imobilismului, a epuizării substanţei sale de către o singură modalitate expresivă. Fără a exagera sociologizant, această vocaţie explozivă a artei moderne are ca sursă impulsul dinamic al raporturilor dintre termenii fundamentali ai societăţii. Dialectica se eschivează nu cu o extravagantă modificare a unor expresii şi valori, ci ea reprezintă reflexul mişcării sociale de care arta nu este şi nici nu poate să fie străină.

Teatrul rămâne substanţial şi profund legat de contextul social în care s-a creat. A-i citi determinările este o operaţie necesară, căci doar astfel se pot descifra logic mişcările sale şi perspectiva în care se înscrie la un moment dat.

Încercând o analiză a principalelor teme legate de evoluţia spectacolului contemporan ne-am asumat, ca principal termen de referinţă, raportul său cu societatea. E indiscutabil că reducerea sa la determinări exclusiv sociologice riscă să sfârşească într-o încarcerare frustrantă, capabilă să producă în cititor o deplină suspiciune. Şi, de aceea, ar fi o greşeală să nu ne referim permanent şi la dialectica internă a teatrului, dialectică ce resimte totuşi, deşi mai îndepărtat, fluctuaţiile corpului social.

Încorporând determinările provenind din procesele realităţii cu acelea având ca sursă viaţa teatrului, ne-am propus sublinierea principalelor sale mutaţii obiective. Fără a ignora aportul perso-

nalităților, am considerat mai utilă panoramarea acestui peisaj fascinant – teatrul secolului al XX-lea – decât expunerea succesivă a esențialelor școli și curente. Acestea, de fapt, se întrepătrund pe întinderea unui ciclu istoric. Este rațiunea pentru care ne-am oprit asupra marilor teme și mișcări, ordonate în jurul întrebărilor fundamentale lansate de neliniștea unei arte care există doar ca voce, ca expresie specifică a limbajului umanității.

De la subordonare la influență. Într-un excelent studiu – *Condiția sociologică a regiei* – Bernard Dort nu contestă vechile explicații privind apariția acesteia, justificată prin inovațiile tehnice ivite la sfârșitul secolului al XIX-lea, ci le consideră doar insuficiente. Schimbările de calitate și cantitate a publicului, apreciază el, ar fi principalul resort. O sală aristocratică omogenă suportă spectacolul indiferent de modificări istorice și sociale, dar schimbarea raporturilor de forță între clase, declanșată după Revoluția Franceză, are ca efect, spune Dort, mărirea și totodată dezomogenizarea asistenței. Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu mai există pentru teatru un public omogen și net diferențiat după genul de spectacole care îi sunt oferite. De atunci, nici un acord fundamental prealabil privind stilul și sensul acestor spectacole nu mai există între spectatori și oamenii de teatru. Echilibrul între sală și scenă, între exigențele sălii și ordinea scenei nu mai apare ca postulat. El trebuie creat de fiecare dată. Deci, relativizarea spectacolului, ca punct de vedere datat istoric și social asupra piesei, explică apariția regiei produsă „în momentul în care eterogenitatea publicului rupe acordul fundamental între sală și scenă, acest gen de consens mutual..."[1] Regia apare astfel din gustul de particularizare a unui public real și neomogen.

Ipoteză plauzibilă. Ea permite însă și detectarea unei importante idei adiacente privind eficacitatea sălii asupra metamorfozelor esențiale din teatru.

Autoritatea artelor tradiționale. Apariția regiei cu conștiință de sine trebuie recunoscută în activitatea de la Meiningen a ducelui *Georg al II-lea* și a lui *Ludwing Kronegk.* Acestei inițiative

[1] B. Dort – *Théâtre réel*, Ed. du Seuil, Paris, 1971, p. 65.

îi urmează apoi Antoine, simboliştii, Stanislavski, Craig; rapiditatea impunerii acestei noi funcţii teatrale demonstrează caracterul său necesar pentru spectacolul de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

O dată cu primele manifestări ale regiei, spectacolul modern se angajează în efortul de recunoaştere a sa ca artă specifică. Nesiguranţa începuturilor explică primele încercări de rezolvare a acestui proiect prin subordonarea teatrului unor estetici străine, ţinând de alte forme de artă.

Mişcarea primă, de importanţă extremă, aplică spectacolului marile experienţe literare ale sfârşitului de secol: naturalismul şi simbolismul. Scena le preia principiile, vizând astfel respingerea vechilor modalităţi de teatru, desuete şi superficiale. *Antoine* pune în practică ideile lui *Zola* din *Naturalismul în teatru*, iar *Paul Fort* – considerând scena un univers evanescent, reflex al invizibilului – preia ideile poetice ale lui Mallarmé.

În secolul al XX-lea, iniţial, revoluţiile teatrale se produc tot prin extinderea celor literare asupra scenei.[1]

Rebeliunea împotriva literaturii şi fascinaţia pentru imagine, recunoaşterea preeminenţei vizuale a teatrului susţine cealaltă încercare de definire a lui prin termenii unei arte străine. Pictura apare la sfârşitul secolului ca o şansă de recuperare a formei, pierdută sub aglomerarea materiei naturaliste. Folosirea sa are, în con-

[1] În condiţiile concrete ale sfârşitului de secol, subordonarea teatrului e indiscutabilă, dar şi mai târziu, dincolo de procesul progresiv de eliberare a spectacolului, literatura, îndeosebi cea dramatică, continuă să-l influenţeze evident. Stanislavski, de exemplu, va răspunde unor preocupări independente de renovare a spectacolului, dar şi noilor sarcini pretinse de dramaturgia cehoviană. Montările expresioniste caută echivalentul teatral inspirat de estetica generală a curentului în care domină pictura şi literatura. Anume pentru rezolvarea justă a pieselor sale, Brecht propune o tehnică inedită de joc. Mai de curând, teatrul absurdului face impracticabilă metoda stanislavskiană, pretinzând inventarea unui alt stil de interpretare. O nouă dramaturgie are întotdeauna repercusiuni asupra spectacolului. Însă, e evident, că nu despre un linear determinism e vorba, ci spre o influenţă care participă la permanenta sa metamorfoză. Invers: spectacolul a influenţat şi el, la rândul său, un anumit tip de dramaturgie. Piscator premerge teatrului epic brechtian; iar azi, ca urmare a interesului pentru creaţia colectivă, apar alte moduri de scriere. Anumiţi dramaturgi creează un nou tip de piesă care presupune creativitatea virtuală a echipei, ea propunându-i o formă în acord cu spectacolul.

cluzie, şi un sens polemic. Din intenţia de a revela caracterul de artă, şi nu de viaţă al spectacolului se apelează la plastică. În acest caz nu distingem, ca în cel al literaturii, referinţele la unele experienţe capitale, căci scena se adresează cu predilecţie curentelor decorative, precum cele ale grupului „Les nabis", condus de Maurice Denis.

Pe parcursul secolului, raporturile se diversifică totuşi: de la împrumut şi subordonare se ajunge la interdependenţă. După imixtiunea picturii, iniţial acuzabilă (reţinerea provine din devierea de la actor, ca esenţă a spectacolului, căci din punct de vedere vizual se obţin performanţe strălucite), teatrul va descoperi în plastică impulsuri decisive pentru stimularea unei perpetue transformări. Regizorul *Leon Schiller*, oarecum suprasolicitând, observă că acest proces este unul căruia îi datorăm „concepţia modernă a esenţei artei teatrale şi cea mai mare parte a reformelor".[1]

Marcantă pare însă, influenţa demersului teoretic al picturii, pentru că el stimulează revizuirea esteticilor teatrale în acord cu noile propuneri de expresivitate vizuală, fără pericolul subordonărilor sau împrumuturilor deviaţioniste.

Prin urmare, literatura şi pictura sunt principalii termeni de referinţă, în timp ce muzica e mai îndepărtată. *Adolphe Appia* a încercat, totuşi, o punere a teatrului sub regimul tutelar al acesteia. Din gustul clasic pentru opera încheiată, aparţinând unui autor unic, el propune dramaturgului ca soluţie aplicarea sistemului muzical de notaţie, pentru a-şi controla punerea în scenă a textului. În afara acestei tentative, paralelismele cu muzica sunt sporadice şi de importanţă secundară.

Deci, pentru a se confirma ca artă, spectacolul contemporan, iniţial se subordonează esteticilor străine, şi doar mai târziu se angajează cu drepturi egale în lupta pentru recunoaşterea unei estetici specifice.

Persistenţa idealului clasic. Wagner proiectase opera de artă totală – întrunire arborescentă a tuturor artelor într-un spectacol comun. Aceasta era o iniţiativă continuând parcă, într-o ultimă zvâcnire, spiritul romantic. Rezervele faţă de acest conglomerat se vor manifesta curând, căci Wagner se lansase pe o pistă con-

[1] Cf. Odette Aslan – *L'Art du théâtre*; v. Leon Schiller – *Réflexion sur la Renaissance du théâtre*, p. 594.

trară dispozițiilor de particularizare ce apar și se impun categoric la sfârșitul secolului. *Appia* și *Craig* marchează în teatru primele încercări de revelare a specificului teatral. La amândoi, însă, accesul către o definiție valabilă e deviat de apartenența lor la idealul clasic al artei. Nici unul, nici celălalt, nu se desprind de ideea creatorului unic și a operei încheiate, în numele cărora supun teatrul unor norme restrictive. Acesta este momentul în care se infiltrează dominator o estetică generală, și nu, ca mai înainte, una particulară, a picturii sau a literaturii.

Appia condiționează caracterul de artă al teatrului de existența în text a unui principiu ordonator care să asigure autorului autoritatea integrală și asupra spectacolului. El concepe o ierarhie în funcție de un principiu unic de suveranitate, aflat în posesia dramaturgului. Ca oricărui clasic, lui Appia îi repugnă accidentele, are oroarea surprizei, propunând creația definitivă și încheiată. În spectacolul care deviază de la text apare pericolul ieșirii din zona artei. Propunând sistemul de notație muzical, care determină și cronometrează creația actorului, Appia tinde să elimine din teatru arbitrariul, cu alte cuvinte, inesteticul.

Cu dispoziții similare discută și Craig spectacolul. El propune o definiție a teatrului ca sinteză a elementelor ce compun celelalte arte. La el, prioritar va fi gestul, deplasând astfel interesul de la sunet către imagine. Viziunea sa, deși cu un coeficient sporit de teatralitate față de cea a lui Appia, e deformată de același ideal clasic al autorului unic și al operei încheiate. Acum, dramaturgului i se substituie regizorul – ca unic autor al spectacolului. Și Craig caută un mod de a descoperi principiul autorității inatacabile. Ca și la Appia, actorul e considerat elementul haotic, care poate compromite teatrul ca artă. Regizorul, spune Craig, se poate manfiesta doar în condițiile deplinei docilități a materialului, aservire insuportabilă pentru organismul interpretului uman. Și astfel, Craig pretinde excluderea lui, pentru că doar anorganicul este etern și durabil, deci artistic.[1]

---

[1] Propunând „supramarioneta", el atacă actorul ca principiu al dezordinii și ca simbol al perisabilității. „Nu se poate face nimic artistic cu ființa umană" îi spunea lui Copeau (v. J. Copeau – *Rencontres avec Dalcroze, Appia et Craig*, în „Revue d'histoire du théâtre" nr. 4, 1963, p. 359). Teatrul se naște din mișcare, gest și dans, dar nu corpul o va executa, ci idoli sacri în lente rotiri îi vor arăta frumusețea.

Vizualitatea. Chiar de la începutul secolului, spectacolul contestă dominația literaturii ca opresiune nejustificată, ca sursă a devierii teatrului de la esența sa. Stăpânit de cuvânt, spectacolul se aservește unui mijloc de comunicare străin. Craig, cel dintâi, proclamase autoritar drepturile imaginii în teatru, văzul devenind simțul solicitat cu precădere, evident, în defavoarea auzului. Spectacolul nu-și poate impune caracterul de artă decât prin recunoașterea vizualității ca regim esențial.

Instaurarea supremației imaginii se explică și prin determinări extra-estetice. René Huyghe justifică aceasta prin viteza sporită a imaginii în comparație cu aceea a cuvântului, ca și prin abandonarea izolării cititorului solitar pentru contactul cu „medii efervescente", sau prioritatea emotivității în condițiile comunicării vizuale.[1] Spectacolul își revendică, deci, imaginea, ca mijloc specific, iar analizele succesive pe care le fac marii regizori și teoreticieni îi vor urmări descifrarea particularităților. Prioritatea regizorului și regimul vizual sunt, prin urmare, primele două atribute definitorii ale spectacolului modern.

Convenționalitatea. Inițiatorii – Kronegk și Georg al II-lea – au apelat la informație și documentare în scenografie și interpretare. Spectacolele lor se realizau după îndelungi studii premergătoare. Dar ceea ce la început a avut un sens de renovare a montărilor tradiționale, acuzabile de artificialitate, va sfârși ca eroare a istorismului arhivist, scena devenind imagine exact reconstituită a epocii, fără selecție și principii estetice. Ulterior, *Antoine* și teatrul naturalist accentuează acest determinism al mediului asupra personajelor, prin care scena devine imagine identică vieții. Mai reținut, *Stanislavski* pretinde și el spectacolului, actorilor, să producă iluzia realității. Nimic nu trebuia să-l trădeze pe artist, scena fiind doar camera căreia i s-a înlăturat cel de al patrulea perete fără știrea actorilor. Interpretul își construiește rolul cu datele psihice ale biografiei personajului din posibila sa viață reală; el tinde a se confunda cu acesta din urmă. Publicul crede în realitatea a ceea ce i se arată, căci scena a devenit un

[1] René Huyghe – *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris, 1966.

fragment de viață. Caracterul de artă al spectacolului se disimulează pentru a nu incomoda iluzia.

Reacția polemică declanșată de simboliști, de Craig sau Meyerhold, viza, în primul rând, această competiție cu natura spectacolelor lui Antoine și Stanislavski. Publicul, spun ei, trebuie să recunoască o artă – un fenomen diferit de viață, teatrul fiind nu o imitare a ei, ci o interpretare. Aceasta explică recursul la imagine, înțeleasă ca materie teatrală nouă, ca semn specific și nenatural. Modalitatea cea mai evidentă a reprezentat-o stilizarea lui *Meyerhold* și *Fuchs*, prin care se elibera teatrul de exigențele verosimilului cotidian, în favoarea armoniilor cromatice, a mișcărilor solemne.

Cultivarea imaginii are inițial un sens polemic, urmărind impunerea condiției de artă a spectacolului, care nu trebuie confundat cu realul. Se înainta astfel către deplina asumare a convenționalității ca regim al teatrului, eliberat de sub presiunile tutelare, exterioare esenței sale. Pentru *Craig, Jacques Rouchez, Lugné Pöe*, prin imagine teatrul devine artă, în timp ce pentru *Meyerhold, Tairov, Vahtangov* ea îi asigură revelarea esenței specifice. De aceea, teatrul se angajează în căutarea acelui tip de imagini produse prin mijloacele proprii, netransferate din domenii străine. Imixtiunile plasticii sunt respinse, iluzionismul – anulat.

Modul de restabilire a teatralității imaginii se face printr-o mișcare generală de revenire la surse, din convingerea că, prin istorie, spectacolul a suportat un permanent proces de deviere de la esența originară ce trebuie redescoperită. Vina aparține literaturii, care, subordonându-și spectacolul, l-a denaturalizat. Artiștilor și esteticienilor teatrului, spectacolul popular și cel oriental le apar ca simboluri ale teatralității, pentru că ele plasează actorul în centrul actului teatral, iar imaginea are ca suport manifestările corpului său în condițiile unei convenționalități specifice. Combinația de tehnici ale teatrului de bâlci, ale circului, ale teatrului indian sau japonez, înțelese ca formulări ale unui limbaj teatral pur, devine principala soluție adoptată. Acum asistăm la echivalarea esenței spectacolului cu convenționalitatea realizată prin actor. Acest tip de convenționalitate este revendicat inițial ca teritoriu de manifestare a imaginii teatrale, liberă de imperativul

imitației, pentru a i se corela apoi, prin cei doi mari teoreticieni, Brecht și Artaud, eficacitate ideologică sau transă metafizică. Ea nu se va mai reduce exclusiv la afirmarea specificului.

Senzorialitatea. Așa cum pictura a resimțit invenția fotografiei, tot așa și teatrul a resimțit-o pe aceea a cinematografiei. Noua artă părea să infirme întru totul existența teatrului, acesta pierzându-și aparent și rațiunea de a fi. Cinematograful îi prelua atribuțiile având și avantajele reproducerii mecanice. Sub presiunea competiției s-a declanșat căutarea insistentă a acelor particularități specifice prin care teatrul să se poată justifica. Tehnica folosită, tradusă în numeroase scrieri teoretice, a fost aceea a eliminării. Pentru a se afla ce e teatrul, trebuia să se știe ce nu e teatru. La capătul acestui examen s-a descoperit în prezența fizică elementul particular față de cinematograf: numai la teatru, publicul se află în contact cu trupul viu, în mișcare, cu circulația sanguină care este vehicolul său secret. Și astfel, s-a ajuns la concluzia că actorul, existând ca ființă în fața publicului, este cel care poate justifica teatrul.

O dată revelată, această prezență va conduce la echivalarea senzorialității cu specificul teatral. Corpul e revendicat pentru capacitatea sa de a instaura participarea sălii la un act ce se produce în intimitatea lui. În plus, senzorialitatea îi justifică teatrului existența pentru ca apoi să capete sens de recuperare a umanului. Concentrarea teatrului asupra organismului viu are, deci, valoare de acord cu sensibilitatea epocii și de necesară delimitare a domeniului. Mai profund, în ea se ascunde și tentativa de a oferi existenței un principiu autentic. După ce artele și-au constituit esteticile particulare, acum, fiecare – observa Gaëtan Picon – „se concepe ca posesie autentică a ființei, revelație esențială și autonomă".[1] Teatrul descoperă în trup o asemenea valoare existențială, căci prin el se angajează, la un moment dat, în efortul de recuperare a umanului.

Spontaneitatea. Dezvoltarea televiziunii a impus o altă revizuire a esteticii spectacolului. Mass-media solicită descoperirea

[1] Gaëtan Picon – *Panorama de la littérature française*, NRF, Gallimard, Paris, 1960.

unor noi resurse specifice ale limbajului teatral. Prezenței senzoriale a expresiei i se corelează libertatea de transformare ca teritoriu al teatrului. În orice înregistrare mecanică, totul e stabil, dat pentru totdeauna. Reluarea repetă, fără nici o derogare, forma inițială. La teatru însă, reprezentația e un sistem deschis, transformabil în prezența publicului. Ceea ce era detestabil pentru Craig, adică instabilitatea spectacolului și a interpretării, se recunoaște azi ca particularitate definitorie a sa.

Improvizația a devenit, astfel, răspunsul teatrului aflat în căutarea naturii sale particulare, și care îi permitea să se delimiteze față de mass-media. Creația nu se mai naște dintr-o gândire riguros predeterminată, ci e produs comun al grupului. Se ajunge astfel la o formă liberă care nu se mai supune unei depline fixări, ci, dimpotrivă, își programează chiar intervenția spectatorului în funcție de care spectacolul poate suferi modificări. Publicului i se propune o variantă teatrală care mizează pe el ca participant, și nu ca simplu privitor. „Astfel, în teatrul real nu doar fiecare spectator trebuie să colaboreze la crearea propriului său spectacol, ci fiecare colectivitate de spectatori, fiecare public colaborează, prin alegerea pe care o face, pentru un spectacol dat de actori. O formă deschisă care produce o experiență unică, spontan diferențiată de la un spectator la altul, de la o reprezentație la alta ; într-o epocă de mass-media mecanizate, aceasta e caracteristica ce distinge, într-un mod hotărât adevăratul teatru de formele de spectacol concurente. Accentul, pus din ce în ce mai des și mai insistent pe improvizație (ca de altfel în toate celelalte arte în acest moment), este încă un aspect al nevoii de spontaneitate și deschidere, care este reacția sănătoasă a epocii noastre contra susbtitutelor mecanice și închise ale artei. O formă deschisă poate fi utilizată și ca o chemare la acțiune."[1]

La limită, teatrul e definit ca o întâlnire a actorului cu spectatorul. Singură, această artă se justifică printr-o relație umană directă și imediată. Preeminența teatrului ca act se substituie celui ca verb. Azi, îndeosebi, teatrul american cultivă tehnici ce pleacă de la

[1] Martin Eslin – *Au-delà de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1970, p. 340.

principiul libertății teatrului de a-și recunoaște schimbarea ca regim esențial. Ea nu mai e acuzată sau disimulată, ci afiliată definiției teatrului, care exclude idealul străin al durabilității. Teatrul, spune Fr. Jotterand, „nu mai povestește ceva la trecut, ci antrenează participanții la un spectacol pe cale să se facă".[1] Efemerul și progresia definesc limbajul corporal întrebuințat.

Politicul. Aparent, prin această ultimă diferențiere se abandonează referința la metamorfozele „specificului" teatral, angajându-se în discuție un domeniu străin. În realitate, inițiativa declanșată de mișcarea revoluționară a anilor '20, și strălucit ordonată programatic de Brecht, determina fundamentale transformări ale spectacolului contemporan.

Teatrul descoperind azi esența sa în colaborarea scenă-sală, în afara mai vechilor raporturi autoritare a unuia sau altuia dintre termeni, nu se limitează la acest specific, ci îl corelează unui mesaj. Puritatea unui limbaj apare insuficientă creatorului ca și spectatorului contemporan. Utilizarea limbajului specific pentru a participa la marile conflicte actuale explică tenativa de îmbinare a lui Artaud cu Brecht, aceea de abandonare a sediilor stabile etc.

Jindrich Honzl comenta mobilitatea priorităților în interiorul actului teatral, aceste priorități precizându-i chiar caracterul. „Fiecare perioadă a istoriei actualizează un alt element al fenomenului teatral, și energia cutărui sau cutărui factor poate înlocui sau șterge restul..."[2]

Revizuirea pare să definească această permanentă operație de regăsire a teatrului într-o calitate sau într-un termen al său, pentru a le pierde iarăși, aflându-i esența altundeva, într-o cursă fără capăt. Se poate spune, din această perspectivă, că nu există o definiție a teatrului, ci definiții ale sale.

Poziția regizorului în actul teatral. În teatru, regia este singura funcție cu preistorie incertă și discutabilă. Prezența ei se

[1] Fr. Jotterand – *Le nouveau théâtre américain*, Ed. du Seuil, Points, 1970, p. 242.

[2] Jindrich Honzl – *La mobilité du signe théâtral*, în „Travail théâtral", été, 1971, p. 15.

remarcă abia în secolul al XIX-lea, ca acțiune conștientă, cu toate că, virtual, există dintotdeauna în teatru, fiind presupusă chiar de natura lui colectivă. Antoine făcea deosebire însă între accepția recentă și cea îndepărtată, adică între „metteur en scène" – creator al unei expresii noi pentru o operă literară, și „régisseur" – termen atribuit în trecut maestrului-șef care deținea funcții organizatorice. Pe parcursul istoriei asistăm deci la metamorfozele unei funcții căreia, în diverse momente, îi revin sarcini și răspunderi diferite. „Regia nu este o invenție a secolului al XIX-lea. Doar că, începând din secolul al XIX-lea, se trece insensibil de la «régie», adică o ordonare obiectivă constând în descrierea animației teatrale și a accesoriilor necesare jocului, la ceea ce noi numim azi «mise en scène», adică o interpretare personală, sugerată de opera dramatică și coordonând toate elementele spectacolului, adesea după o estetică particulară. Teatrul nostru substituie «au régisseur – le metteur en scène»"[1] – distincție intraductibilă. Aceasta e principala tranziție petrecută în cadrul atribuțiilor acestui personaj, inițial – coordonator, și ulterior devenit creator.

André Veinstein, catalogând opiniile favorabile regiei ca dat consubstanțial teatrului, le descoperă elementul unitar în convingerea că orice act colectiv pretinde un organizator. Pe rând, el este recunoscut în Vrăjitor și Preot, în coreg, în actorul principal, la japonezi, sau în *Commedia dell'arte*, iar Evul Mediu îi atribuie numeroase denumiri – „le conduiseur, le meneur du jeu" – aceluia însărcinat cu pregătirea reprezentației. Rațiuni de organizare preced deci justificarea prioritar artistică acordată azi regizorului.

Un alt grup de păreri, de declarații ce țin de estetica teatrului, provenind, în primul rând, de la practicieni (cele amintite anterior aparțineau îndeosebi teoreticienilor și istoricilor de teatru), consideră regia ca o funcție nouă, de neregăsit înaintea secolului al XIX-lea, primul moment în care cineva intervine cu rol creator între text și montare. Regizor înseamnă acel artist care își asumă crearea spectacolului, de la proiectul inițial până la ridicarea cortinei. El acoperă deci spațiul dintre limbajul scris al operei și cel vizual pretins de scenă. Disputa privind longevitatea funcției e

[1] André Veinstein – *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1955, p. 127.

însă riscantă, deoarece istoria spectacolului, prin chiar natura acestuia, nu se află în posesia operelor, ca în celelalte arte, ci doar în aceea a comentariului asupra lor și a modalităților de creație. Este analizabil dialogul la Racine, tehnica lui Poussin sau Monteverdi, căci se aplică operelor unde putem descifra particularități de tratare, procedee, soluții, coeficientul inovator etc. Efemeritatea spectacolului face imposibile asemenea examene, și de aceea, caracterele activității regizorale în vechile forme de teatru nu pot fi decât aproximativ și vag precizate. În acest domeniu nu se depășesc observațiile cu caracter general. E indiscutabil faptul că, înainte de secolul al XIX-lea domina latura organizatorică, dar, cu certitudine, funcția nu se rezuma nici atunci doar la aceasta. Noi însă ignorăm procentul de creativitate.

Anterior secolului al XIX-lea, funcția există, dar fără a avea o precisă delimitare a domeniului și utilității sale. Îi lipsește chiar și numele, termenul apărând târziu, abia la jumătatea secolului anterior, iar în Italia tocmai în secolul al XX-lea prin *Silvio d'Amico*.

Ca o consecință firească a acestui statut confuz, preistoria regiei se definește prin inexistența unei conștiințe teoretice. Accesul său la condiția de artă e corelat cu operația primelor programe care vizează legitimarea spectacolului ca operă de creație.

Activitatea teatrală se manifestă în condiții de grup, unde participanții colaborează diferit. O istorie a regiei e, în primul rând, o istorie a raporturilor și a poziției adoptate de regizor în acest colectiv, de ea depinzând apoi toate celelalte intervenții în creația spectacolului. Obișnuința școlară echivalează succesiunea expunerii cu progresiva dezvoltare a temei în timp, dar aici modelele de lucru pe care le descoperim coexistă. Succesivă este doar trecerea lor în prim-plan. Putem vorbi mai puțin de o evoluție a regiei, deși ea nu este complet insesizabilă, cât de alternarea priorității acordate unui model sau altuia.

Regizorul apare ca intermediar între operă și spectacol. Atribuțiile organizatorice persistă dar, totodată, el își asumă obligații privind și realizarea artistică a spectacolului. Medierea, ca operațiune regizorală, nu poate fi legată exclusiv de momentul începutului, ea persistând încă și azi în numeroase cazuri. E evident însă că într-o ipotetică ierarhie valorică a modalităților regizorale

de lucru, medierii îi revine o poziție inferioară. Regizorul are aici o minimă intervenție creatoare. Spectacolul nu se constituie într-o artă independentă, subordonat fiind cuvântului scris. Funcționalitatea primează. Viziunea e secundară. Adolphe Appia este cel care concepe teoretic, susținut de realizator, poziția medie între conținut și formă, adică între text și spectacol.

Regizorul ca intermediar acceptă subordonarea față de dramaturg în toate compartimentele spectacolului. Aservirea nu fertilizează însă opera, ea fiind mai apropiată de ideea de „régie" decât de cea de „mise en scène".

De la autoritate la dictatură. Instaurarea autorității regizorale se produce progresiv, subminând-o pe cea a autorului, dar aderând la aceeași mentalitate clasică: a operelor încheiate și individuale. Înlocuirea scriitorului cu regizorul nu infirmă modelul de lucru, fiind de fapt vorba numai de o substituire de termeni. În ambele cazuri, natura colectivă a teatrului se ignoră, principiul ierarhic domină. Dar cu toată contrazicerea acestui caracter colectiv al teatrului, prin ea s-a ajuns la revelarea fundamentelor date ale spectacolului. Regia nu poate exista, într-adevăr, decât prin atașarea la teatralitate.

Am observat deja că, permanent, în efortul de discernere a specificului teatral, textul apare pentru spectacol ca o cursă, ca înstrăinare de la esența lui, care nu e una de natură verbală. Evident, recuzarea literaturii va coincide cu aceea a dramaturgului ca centru focal în actul teatral. Mutația de la dictatura scrisului și a autorului la aceea a scenei și a regizorului determină consecințe importante.

Procesul de impunere a regiei se poate urmări și prin studiul raporturilor din interiorul procesului de creație. Esențiale în acest sens sunt cele cu literatura și cu actorul, căci din analiza lor se desprinde atitudinea regiei. Aceasta, o dată impusă, sfârșește prin a-și aroga toate atribuțiile. Craig teoretizează cel dintâi acest regim, iar supramarioneta și textele neîncheiate, pe care le aprecia ca tipic teatrale, vizau distrugerea oricărei rezistențe sau deformări a propunerilor regizorale. Numai autoritatea lor indiscutabilă asigură coerența mijloacelor. Ulterior, se vor propune alte moduri de impunere a regiei, dar traducând analoage dispoziții autoritare.

Regizorii din şcoala rusă poststanislavskiană, ca şi *Ihering* sau *Piscator*, sunt expresiile sale limită din perioada interbelică. (Copeau şi „Cartelul" adoptă o atitudine de centru, între mediere şi dictatură.) Regizorul se infiltrează în toate domeniile, iar spectacolul devine expresia unui singur punct de vedere. Concepţia aceasta corespunde în cinematograf scenariului de fier aprioric, teoretizat de Pudovkin, unde toţi factorii creaţiei se conformează prevederilor iniţiale ale regizorului. Apare aici nu doar ideea de autor unic, ci şi aceea a mesajului formulat anterior elaborării operei. Regizorul ajunge la o idee asupra textului înaintea lucrului cu scenograful, a repetiţiilor, iar materialului uman nu i se permite devierea de la proiectul programat. Prin creaţie se concretizează doar o concepţie elaborată anterior realizării ei. Dictatura regizorului acceptă convingerea clasică a gândirii care premerge expresiei, aceasta fiind numai o punere în practică.

Contestarea dictaturii. Roger Planchon, Peter Brook sau *Otomar Krejka* se delimitează de autoritatea dictatorială a regiei, neajungând însă şi la ideea creaţiei teatrale colective. Ei marchează un moment tranzitoriu, dar de o maximă fertilitate.

Natura muncii teatrale nu e unitară, ci dublă: colectiv-comunitară şi individual-conflictuală. Orice perioadă conţine ambii termeni, acordând prioritate unuia sau celuilalt: la limită nu există act teatral colectiv sau individual pur. În condiţiile celei mai depline dictaturi regizorale, un procent important de creativitate revine şi celorlalţi participanţi. După cum e valabilă şi formula inversă: orice colectiv, pentru a nu se dezorganiza, acceptă o formă de conducere.

Brook sau Planchon încearcă să respecte acest echilibru ce pare, de altfel, a fi modelul cel mai fecund pentru teatrul contemporan. Brook refuză în regie anterioritatea mesajului, regizorul fiind pentru el „un ghid prin beznă". Aflat în posesia unor informaţii, ca orice ghid, el nu cunoaşte însă rezolvarea situaţiei înainte de a o pătrunde şi, de aceea, caută precaut soluţia. În „bezna" operei, regizorul ascultă voci şi detaşează semne, citeşte urme şterse de timp, evită cursele, angajând întreaga echipă în această expediţie. Fără chei sigure, fără certitudini apriorice, regia devine

a aventură de cunoaştere. Interpretarea operei se face simultan cu procesul de creaţie.

Planchon, în spiritul esteticilor contemporane, se declară adeptul unui spectacol cu semnificaţii multiple, dintre care spectatorii au putinţa să aleagă. Într-o artă colectivă, manifestarea dictatorială apare ca o contradicţie. Regizorului i se retrag drepturile arogate, el nu-şi mai subordonează întregul complex al spectacolului, încercând să nu contrazică esenţa democratică care ţine de natura actului teatral, natură ce trebuie implicată şi nu contrazisă prin reprezentaţii. Krejka condamnă autocratismul unei funcţii, accentuând ideea după care „nici una dintre componente nu poate ocupa miezul spectacolului numai pentru sine".[1]

Democratizarea creaţiei. Înţelegerea activă şi integratoare a artei face ca prestigiul viziunii unice să decadă, spectacolul nemaifiind expunerea unui text prestabilit sau a unei concepţii singulare, ci o propunere colectivă, urmărind angajarea publicului într-o acţiune teatrală. Acesta a fost şi demersul contemporan al „Living Theater"-ului şi al celorlalte trupe americane, descinse din iniţiativa sa ori convergente cu ea. Dar, pentru a se ajunge la o creaţie colectivă, se revizuiesc diversele compartimente teatrale. Teatrul tradiţional se bazează pe trupe mai mult sau mai puţin omogene. În cele mai bune cazuri unitatea preocupă numai la nivelul antrenamentului şi al expresivităţii. Exemplele limită sunt „Teatrul Laborator", al lui Grotowski, sau „Odin Theatret" al lui Eugenio Barba, unde antrenamentul în vederea unui nou limbaj teatral concentrează întreg interesul. Aici, actorii formează un grup expresiv de o maximă unitate, dar modurile de angajare în societate nu sunt puse în discuţie.

Teatrul rămâne în regimul artei ca producător de lumi paralele societăţii. Grotowski conduce, elimină, selectează, iar actorul – instrument perfecţionat printr-o tehnică strălucită – răspunde cu precizie tuturor sarcinilor care i se propun. Atemporalitatea şi nu istorismul caracterizează acest mod de creaţie. „Open Theater" se concentrează, de asemenea, asupra limbajului teatral, dar autori-

[1] Cf. O. Krejka, în Buletin ATM, 12/1968, p. 11.

tatea regizorului este mult diminuată. Improvizația asigură aici regimul de lucru comunitar. Spectacolul, pornind de la o condiție preliminară asumată – aceea de „grup" – se compune dintr-o succesiune de situații și rezolvări care aparțin întregii echipe. Regizorul doar stimulează energii, organizează o structură în funcție de materialul obținut, asigură omogenitatea grupului.

Suspiciunea față de închiderea spectacolului într-o gândire și într-o autoritare unică explică și importanța acordată hazardului. Improvizația nu contrazice aleatoriul, ci, dimpotrivă, îi lasă câmp liber de manifestare. Opera își revendică mișcarea, incertitudinea, iar artistul nu mai propune nimic fix. „Living-Theater" în *Mysteries and Smaller Pieces* a folosit hazardul ca principiu de organizare. Spectacolul se reia, dar mereu în schimbare, niciodată la fel. Azi se contestă această disponibilitate, pentru că ea, permițând artei să fie la fel de mobilă ca viața, ratează atitudinea activă, de modificare a lumii, în favoarea unei metafizici indiferentă la social.

Acesta e și un rezultat al confuziilor ideologice, al lipsei unui sistem cuprinzător și rațional de gândire, al neintegrării teatrului – ca formă specifică de cunoaștere și educare – în aria filosofică a materialismului dialectic și istoric, fără de care hazardul, imprecisul și lipsa de finalitate nu pot fi evitate nici la nivelul unui limbaj artistic specific, în cazul nostru, cel teatral.

Spectacolul devine o manifestare vizibilă a convingerilor ce animă grupul. Pentru aceasta, se modifică însăși condițiile creației: profesionistului i se preferă actorul amator violent implicat într-o atitudine politică, edificiul stabil este părăsit, sărăcia mijloacelor capătă semnificații polemice, teatrul se întâlnește într-un mod mai direct cu viața. Și atunci, creația teatrală devine, în primul rând, manifestare a unui ideal de existență. „Teatrul este mai puțin o meserie, cât expresia unui mod de viață. Spiritul de grup are mai multă importanță decât căutarea unei perfecții ideale."[1] Teatrul ajunge să fie expresia unui mod de viață atunci când devine un teatru angajat, și chiar dacă o face confuz și unilateral, el e oricum un act pozitiv pentru că e simptomatic.

[1] *Les voies de la création théâtrale*, vol. I, sous la direction de Jean Jacquot et Denis Bablet; Présentation, CNRS, Paris, 1970, p. 9.

„Era regizorilor a trecut" spunea Jean Jacquot. Teatrul redevine, ca în marile sale epoci, modul de manifestare a unor colective, dominate nu de un conducător, ci doar provocate de el la creaţie în vederea unui contact activ cu publicul. Revizuirea concepţiei despre spectacol ca produs al autorului sau regizorului este aventura cea mai riscantă a teatrului actual, ea urmând a fi continuată sau respinsă. Indiferent însă de recunoaşterea sau infirmarea ei, idealul trupei, ca unitate de atitudine şi expresie, s-a impus definitiv.

Regizorul şi conflictul ca stare permanentă. În condiţiile spectacolelor cu mari texte contemporane, care produc de obicei un efect de perplexitate şi incertitudine, regizorul trebuie să-şi asume faţă de aceste texte o funcţie critică.

Spectacolul se cere susţinut pe inteligibilitatea lecturii, acordând prioritate funcţiei denotative asupra celei conotative (în cazul operelor clasice, funcţia conotativă este cea care preocupă). Aici se manifestă cel mai precis rolul de putere intermediară al regizorului, el executând o operaţie de clarificare critică, tradusă în regim vizual. Astfel, spectacolul devine prima variantă a unei opere cu un număr de posibilităţi teoretic infinite.

Lupta cu clasicii. Opera contemporană, nou introdusă în lume, are o structură inedită, mesajul ei se cere mai întâi denotat. Dimpotrivă, opera clasică, spălată de vremi, cu o structură cristalină, se prezintă ca un dat obiectiv. Piesa clasică e frecvent închisă în istoria sa: aceea a semnificaţiilor atribuite şi aceea a reprezentării sale. Regizorul contemporan porneşte de la premisa valabilă a faptului că execuţia explică opera, fără a o epuiza, deci preistoria spectacolului său nu a sfârşit prin a o consuma, şi, de aceea, azi el poate pune în discuţie o lucrare încă vitală.

Prioritatea deplină acordată operei şi nu contextului, istoric sau biografic, e chiar premisa sa. Dramaturgul care *re-face* un text vechi, aşa cum s-a petrecut în cazul lui Brecht cu Shakespeare, intră în conflict doar cu semnificaţia lui, în timp ce azi, marile spectacole acuză, totodată, şi tradiţia la fel de rezistentă a reprezentării lui, asumându-şi simultan un dublu conflict.

Textul clasic și restaurarea teatralității. După neglijența momentelor anterioare de teatru față de mediu și culoarea locală, spectacolul naturalist, prin activitatea teatrului de la Meiningen și a lui Antoine, și le-a propus ca obiective. Scena prea goală până atunci se umple de materie capabilă să explice situația ca „bucată de viață", dar nu și ca operă de artă. Reacția simbolistă, la fel de extremă, tratează textul numai ca semn provocator de corespondențe în spații goale, cu parfumuri și psalmodice incantații. Ambele direcții, descinzând din estetici literare, ignoră realitatea dramatică a piesei.

Abundenței naturaliste și vagului simbolist le succede un efort de recuperare a formei. *Craig* urmărește „ordinul arhitectural" dintr-un text, *Meyerhold* – principiul de compoziție, *Tairov* – ritmul și sonoritatea, în care piesa apare ca sistem organizat și artificial, în sensul de nenatural, ce se cere descifrat prin spectacol. *Copeau* și „Cartelul" vor face din aceasta un principiu esențial, răspunzând vocației literare și ochiului critic al culturii franceze. Textul e orchestrat și mai puțin regândit.

Una dintre tehnicile la care s-a apelat în secol, și care s-a inserat în numeroase poetici ale teatrului modern, se leagă de restaurarea variantelor originare de reprezentare a textului. Regizorii nu urmăresc reconstituirea istorică a unui spectacol, în genul spectacolelor medievale organizate de Gustave Cohen, ci aplică textului tratarea primă, nealterată, în care li se relevă manifestarea ideii de teatralitate la care acesta aderă originar. Meyerhold, pentru *Don Juan*, a conceput integral spectacolul la Curtea franceză, Vahtangov pentru *Prințesa Turandot* a căutat tehnici populare, celebra reacție engleză de la William Poël până la *Royal Shakespeare Company* a pornit din examenul și utilizarea dispozitivului scenic elisabetan, fără circumspecții de gust actual, Giorgio Strehler – din cele ale *Commediei dell'arte*. La noi, marele succes al lui Liviu Ciulei, cu spectacolul *Cum vă place* s-a bazat și el pe o asemenea tehnică.

Revenirea la expresia primă a scos din adâncuri rezerve îngropate sub mormane de butaforie și a avut și un sens polemic prin restaurarea ideii de teatralitate originară. Conflictul, în aceste cazuri, se produce la nivelul reprezentării care, excluzând clișeul, produs al timpului, coboară în trecut din convingerea existenței

unor raporturi clarificante ale textelor cu epocile care le-au creat nu arbitrar, ci în funcție de formulări specifice de teatralitate. Textul și spectacolul reintră în organica lor relație inițială. Fără a se mai accepta ideea istoriei spectacolului ca o istorie a perfecționării sale, modurile teatrale istorice sunt înțelese ca exprimări coerente ale unei epoci. Parafrazând un citat din Sartre la care Grotowski apelează frecvent – după care „tehnica trimite la o metafizică" – putem spune că sursa trimite la un sens. Tehnicile teatrale istorice produc azi alte semnificații decât în epoca lor. Totuși, asemenea montări regândesc, în primul rând, scriitura vizuală, examenul operei ca univers singular rămânând secundar.[1]

Unitatea fabulei nondemonstrative. Regizorul poate ajunge la un text fără o idee predeterminată, acceptând doar realitatea acestuia. În acest caz, mitul de interpretare sau cel al teatralității se evită, opera singură vorbește, iar el o ascultă.

„Trebuie pornit întotdeauna de la vid, de la pustietate", scrie patetic Brook[2], cerând regizorului să nu mutileze sau să deformeze viața operei, ci să rămână disponibil la apelurile ei. Regia pretinde astfel și un coeficient de ingenuitate.

O primă condiție impune eliminarea perspectivei deformante. Scurgerea vremii atenuează atrocitățile descrise, modifică aprecierile și, acceptând asemenea procese de deviere de la substanța operei, interpretul ratează contactul cu ea. „Un text trebuie să se afle față de spectatorii de azi în același raport în care s-a aflat la timpul său, față de propria generație."[3] Lumea capodoperei, pierzându-și

---

[1] Variantele și procedeele sunt diferite. Meyerhold pentru *Orfeu* reconstituie reprezentarea antichității din unghiul secolului al XVII-lea; pentru *Mascarada* concepe un imaginar spectacol imperial. Regizorii Evreinoff și Drizen organizează o serie de spectacole medievale pornind de la texte originale. Un alt procedeu este împrumutul. O epocă descoperă teatralitatea într-un anumit tip de actor sau de spectacol și îl aplică unor texte care nu aparțin acestor zone. În Rusia anilor '30 actorul de bâlci și circ încarna teatrul, de aceea tehnicile grotescului au fost aplicate celor mai diverse opere. J.-L. Barrault, într-un spectacol mult comentat, gândește *Orestia* ca pe o sărbătoare neagră, ritualul exotic fiind azi, pentru mulți, rezerva arhaică a teatralității. Dar supunerea unei idei străine de teatralitatea textului reușește rareori.

[2] Peter Brook – *The Empty Space*, în Buletinul de informare ATM, nr. 15, p. 33.

[3] Ervin Piscator – *Teatrul politic*, vol. cit., p. 97.

prestanța, suportă normele de azi ale moralei și politicii, iar receptarea ei se face cu mentalitatea contemporană.

Roger Planchon propune pentru extragerea adevărului dintr-o piesă clasică examenul acțiunilor. Regizorului îi revine atunci obligația de a examina atent și minuțios fabula, evenimentele și nu cuvintele ce descriu personajele. „Fericirea și nefericirea decurg din fapte, țelul fiecărei viețuiri fiind realizarea unei fapte, și nu a unei calități"[1] scrie Aristotel în *Poetica*. Și, mai departe, el arată că „cei ce săvârșesc imitația n-o fac ca să întruchipeze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caractere ca să săvârșească o faptă sau alta..."[2] Faptele sunt cifrul unei existențe; pentru a-l descifra, regizorul trebuie să se îndepărteze de cursele discursului. Actele maschează personajele și, totodată, le asigură o mare deschidere, căci un act este mai misterios decât o descriere. Tehnica lui Planchon – pentru a descinde în interiorul eroilor, în viața piesei – pleacă de la procedeul: „Jos cine e Tartuffe, Titus, Mizantropul... trebuie să treci de la A FI la A FACE. Trăiască Aristotel cu al său – Ce face Tartuffe, Titus, Mizantropul..."[3] Procedeul descoperă fabula nondemonstrativă, aceea prin care regizorul descifrează caracterele fără a se insinua pe sine.[4]

E indiscutabil că spectacolul nu iese, și de altfel nici nu urmărește s-o facă, din influențele vremii, căci în prezentarea acțiunilor se manifestă, chiar dacă implicit, atitudinea regizorului ca om contemporan care aplică criterii actuale de morală, politică, sociologie. Montările acestea, evitând obstinat devierea către demonstrație, preferă unității – complexitatea.

---

[1] Aristotel – *Poetica*, vol. cit., pp. 60-61.

[2] *Idem*, p. 61.

[3] *E. Copferman – Roger Planchon*, Ed. L'Age d'homme, Lausanne, 1971, p. 254.

[4] Numeroși regizori contemporani au ca ideal deschiderea spectacolului în acord cu operația de deschidere a textului. Este o variantă de lucru subtilă care echilibrează dimensiunea conflictuală cu cea colectivă. „Când teatrul e sănătos, el nu e niciodată expresia unui singur punct de vedere... Unitatea distruge teatrul. Tot ceea ce se naște dintr-o concepție unitară este contra vieții și bogăției sale. Coerența n-are nimic comun cu Shakespeare" (Peter Brook). „Teatrul clasic nu se epuizează printr-o parabolă demonstrativă... Nu tăieturile sunt o crimă, ci reducerea deschiderii cuvântului piesei" (Roger Planchon). Și Giorgio Strehler aderă la aceeași estetică.

O altă tehnică privește analiza detaliului. Atunci când vizează pitorescul descriptiv, ea produce prin aglomerare un ansamblu obscur, dar examinarea unui text clasic fără sacrificiul detaliilor surprinde adesea. Regizorul primește informații de vârstă, biografie, mediu, care le completează pe cele ce vin de la acțiuni. Ele modifică frecvent optica asupra personajelor. Aceasta nu duce însă la demitizare, căci a umaniza nu este întotdeauna echivalent cu a diminua. Detaliul iese de sub controlul eului social care își construiește o imagine și de aceea, sesizându-l, regizorul demască deseori edificiile sigure. În același timp, utilizarea sa dă realitate textului abstractizat. Concretețea îmbogățește, dar nu demonstrează. *Hangița* lui Visconti, *Georges Dandin* al lui Planchon, *D-ale Carnavalului* al lui Pintilie au folosit această tehnică.

Influența inversă. Aceasta este un procedeu de tranziție către teatrul demonstrativ, fără abdicarea integrală la non-demonstrativ. Succesul depinde, în acest caz, de menținerea unui constant echilibru între explicit și implicit. Prin influența inversă se înțelege citirea precursorilor, atașându-le, fără disimulare, experiența noastră literară, socială și politică. Tehnica influenței inverse apare din înțelegerea trecutului prin condiția contemporană. Se afirmă prin aceasta omogenitatea conștiinței, iar clasicii se află cu actualitatea în relații de permeabilitate.

Spectacolul ca atitudine demonstrativă. Înțelegerea și tratarea clasicilor depinde de prioritatea acordată în actul teatral regizorului, care recompune și direcționează universul operei pentru a-l afilia experiențelor și îndatoririlor contemporane ale umanității. Raportul cu piesa diferă întotdeauna în funcție de sensul acordat teatrului de către regizor. Cel ce se consideră cetățean în primul rând își sacrifică libertatea lecturii pentru angajarea sa ideologică și politică. El nu mai caută starea de disponibilitate extremă în fața operei, nu se mai lasă condus de ea, nu o mai ascultă, ci își propune să o întrebuințeze. Pentru Meyerhold, când montează *Revizorul*, piesa devine argument pentru comunicarea unei clare atitudini politice și ideologice. El explică libertățile asumate față de text prin comandă socială: textul trebuie să servească revoluției generale. Piscator, cunoscut și el prin similare restruc-

turări, deşi nu de o egală amploare, revendică acelaşi criteriu al utilităţii politice. Textele pot fi făcute folositoare „tot aşa cum întreaga istorie a lumii a fost folosită la propaganda politică a ideilor luptei de clasă".[1] Intensitatea necesară a unor perioade revoluţionare pretinde simplificarea. De câte ori teatrul urmăreşte eficacitatea socială sau politică, spectacolul este un proces de închidere a textului, care devine astfel univoc. Deliberat, el e redus la o singură atitudine. Aceasta, făcându-l să servească, îl şi istoricizează. Dacă Brook sau Planchon nu sacrifică punctul de vedere teatral celui politic, Meyerhold şi Piscator o fac. Este, în distincţia aceasta, recunoaşterea unei dispoziţii de creaţii, valoarea estetică neaparţinând exclusiv uneia sau alteia dintre variante.

În căutarea nucleului. Artaud înţelege regia ca organizare metafizică de forme, unde cuvântului nu i se rezervă un loc decât în măsura în care îşi revelează resursele concrete. Destul de confuză, atitudinea lui Artaud se remarcă prin consecvenţa cu care respinge orice aservire a teatrului literaturii.

Mai clară apare atitudinea lui *Grotowski*. El apelează la texte celebre, aproape de valoarea unui mit într-o anumită cultură, prin care urmăreşte transmiterea unor mesaje despre condiţia umană actuală. Pe Grotowski îl fascinează conflictul.

Căci el luptă nu doar cu condiţia de interpretare şi analiză, ci chiar cu textul, pentru a-i releva nucleul[2] în jurul căruia se dispun, ca într-un sistem planetar, situaţiile şi personajele. Descoperirea primordialului focar al piesei pe care îl preia spectacolul justifică sacrificarea celorlalte date ale sale.

Nucleul nu e niciodată o idee, ci un mit colectiv, o situaţie arhetipală. Reducţia se face aici fără nici un comentariu verbal.

Eugenio Barba, discipol al lui Grotowski, teoretizează şi el extragerea nucleului central, care trebuie să aibă un caracter complet, fără ca prin aceasta spectatorul să fie obligat să descopere „sensul unic" ce se propune, ci creându-şi singur propriul său sens

[1] E. Piscator – *op. cit.*, p. 100.

[2] *L. Jessner*, regizor expresionist, vorbea pentru adaptările shakespeariene de căutarea *grund-motivului* şi de sacrificarea elementelor nefundamentale (V. Revue d'Histoire du Théâtre, 1/1965).

din rețeaua de imagini și sunete care i s-a oferit să descopere maxima deschidere.

Început de drum. Teatrul, îndeosebi cel american,[1] anunță revenirea în prim-plan a dimensiunii lui colective. Autorul, ori compune un scenariu după ce asistă la căutările actorilor (Open Theater), ori propune doar schița unui mit (Odin Theatret), însă cel mai frecvent dispare, asistând la apariția operei colective (Living Theater).

Spectacolul e produs al grupului, care devine un factor efervescent; el nu mai suportă presiunea autoritară a unui dramaturg sau regizor. Existența în comun, susținută pe morale și politice, asigură dispoziția de maximă fecunditate a conviețuirii încrezătoare. Ierarhia se abandonează, conflictul trece în penumbră.

Mutația de la reluarea regizorală a unui text la creația colectivă, la spectacol, e drumul de la individual la comunitar, de la durabil la efemer, de la autoritate la democrație, ivit din înțelegerea artei, nu ca delectare sau meditație, ci ca instrument social.

Regia și mutațiile actorului. Regia nu există în afara actorului, prin care ea se manifestă și se definește. O noutate regizorală se confirmă prin capacitatea reexaminării jocului – modul cel mai eficace de comunicare teatrală. A rezerva actorului un statut imobil, în contextul unui complex de mijloace în mișcare, este o eroare periculoasă, intuită de marii regizori. *Antoine*, anunțând convingeri ulterioare, pretinde un nou actor. Teatrul naturalist, obsedat de adevăr, nu suporta desuetudinea patosului grandilocvent, neglijarea personajului, a relațiilor sale, în avantajul expoziției de pasiuni dezordonate și haotice. Actorului romantic îi lipsise vocația de a se subordona unui personaj și unui mediu.

Stanislavski, de asemenea, pentru a servi o dramaturgie și o estetică nouă a actului teatral, se dedică modificării jocului. Mai târziu, *Meyerhold*, deschizând polemica antistanislavskiană, va

[1] Teatrul european, cu o mare tradiție literară, deci conflictuală, se desprinde mai greu decât cel american de ideea reprezentării unui text preexistent spectacolului. Acesta din urmă, preocupat mai mult de relația cu publicul, evită cu mare ușurință textul, fără complexe și eforturi.

afirma că orice revoluție regizorală eșuează fără pregătirea preliminară a unui nou tip de actor.

Brecht, propunând teatrului sarcini diferite de cele acordate de predecesori, transformă integral vechiul mod de interpretare, pentru a-l adapta consecvent viziunii sale privind eficacitatea politică și socială a spectacolului. Revoluția lui *Piscator* apare azi, mai superficială din pricina limitării ei la reorganizarea viziunii plastice, a concepției despre literatura dramatică, neformulând și propuneri pentru elaborarea unui stil de joc inedit. Evitând prelungirea exemplelor, amintim totuși că, azi, inițiativele cele mai importante propun modificări la nivelul interpretării. Se poate trage concluzia că durabilitatea unei revoluții regizorale se verifică numai prin puterea sa de șoc asupra jocului actorului.

În teatru, omul este material de lucru pentru regizor, și caracterul său organic, cu toate particularitățile lui de mobilitate, de subiectivitate, de efemeritate, este refractar unei tehnici care întotdeauna vizează stabilitatea. Materia umană a teatrului, actorul, deține și un incomparabil coeficient de creativitate personală în raport cu materia anorganică folosită în alte arte.

Tot o dificultate specifică provine din imposibilitatea actorului de a se examina, el neavând niciodată imaginea exactă a rolului său. Orice artist se desparte de operă după încheierea ei. Actorul nu-și vede creația, el păstrează doar reflexele aproximative ale ei: fotografii, comentarii. Actorul avansează, deci, ignorându-și opera.

Particularităților de material li se atașează cele specifice teatrului în general, pentru că actorului i se impune, prin natura spectacolului, repetarea creației. Raportul dintre organicitatea materialului și obligația lui de a repeta este antinomia esențială a spectacolului căruia, prin tehnică, s-a încercat să i se diminueze proporțiile. Iată, încă o particularitate a modului de comunicare teatrală, căreia au încercat să-i formuleze răspunsuri practice și teoretice aproape toți oamenii de teatru modern, propunând „estetici ale jocului".

Elaborarea unei tehnici este cerută și de alte atribute ale teatrului. Arta interpretativă se susține, în general, pe o operă creată anterior, a cărei expresie scenică încearcă să o realizeze spectacolul. Actorul are ca sarcină interpretarea unui personaj. Tehnica sa urmărește, și descoperirea procedeelor de infiltrare a interpretului

într-o personalitate străină. Pe acest drum, coeficientul de subiectivitate în raport cu rolul va fi divers implicat, în funcție de o sumă întreagă de factori. Căutarea tehnicii se explică, deci, și prin obligațiile impuse actorului de reprezentarea unei persoane străine, a unei opere elaborate anterior în alt sistem de semne. Răspunsul dat problemelor tehnice diferă după modul cum regizorul se preocupă prioritar de natura organică a materialului și conflictul ei cu caracterul repetitiv al teatrului, sau de reprezentarea unui caracter. În rezolvările teoretice date nu se descifrează doar o chestiune de ordin practic, ci prin ele se traduce, de fapt, definiția și funcția acordată teatrului de un regizor, mai mult chiar, viziunea sa despre lume.

De la caracter la situație. Sarcina actorului în teatrul literar, adoptând acest termen pentru perioada începând cu clasicismul francez, s-a referit permanent la obligația interpretării unui caracter. El trebuia să compună imaginea fizică a personajului care exista ca propunere literară. Actorii și-au formulat, de-a lungul timpului, o sumă de clișee capabile să reprezinte tipuri și stări generale; gelosul și gelozia, amorezul și iubirea, intrigantul, orgoliosul etc. Se contrazice prin aceasta tocmai ceea ce ar trebui să definească arta interpretului – individualizarea organică. Când *Stanislavski* s-a angajat în procesul de revizuire a artei actorului, el acuza, în primul rând, inautenticul, clișeul, incapabile să producă pe scenă senzația de viață, ci, dimpotrivă, redând o stereotipie mecanică, jocul nemaiînsemnând decât înlănțuire de procedee exterioare. Inițiativa stanislavskiană a fost însă stimulată și de elemente ale contextului literar. Apărea o nouă dramaturgie, cea naturalistă și apoi cea realist-psihologică – marele teatru cehovian – care nu mai suporta interpretarea „în general", ci pretindea particularizarea și adevărul. Modificările survenite la nivelul textului pretind obligatoriu mutații ale jocului.

Deci Stanislavski, propunând o nouă interpretare, schimbă, în primul rând, raportul dintre actor și rol. Cei doi termeni încetează a fi două realități distincte, căci a juca un caracter nu mai înseamnă a-l construi cu procedee deja elaborate, ci a-l particulariza prin reacții umane autentice. Acestea nu pot proveni decât din interioritatea actorului, pusă în condițiile situațiilor de jucat. Aci stă sensul magicului „dacă" întrebuințat în pedagogia stanislavskiană, explo-

rare a propriilor manifestări ale actorului în condițiile concrete ale personajului. De-acum încolo, jocul presupune implicarea personală a interpretului, care nu expune, ci trăiește ca pe o experiență a sa situația personajului.

„Munca actorului cu sine însuși" – cea mai completă și argumentată dintre toate esteticile jocului – descrie etape, tehnici, procedee ale elaborării rolului care, în scopul „trăirii scenice", îmbină datele oferite de autorul dramatic cu propriile conduite ale interpretului. Biograful nu mai este exclus din joc, ci, dimpotrivă, e presupus. Interpretul trebuie să posede însă o tehnică de stimulare a subconștientului, în afara căreia creația redevine convențională și impersonală. Intuind separația întreprinsă de civilizație, din considerente de securitate, între conștient și subconștient, el își concepe, totodată, întregul sistem ca mod nepericulos de restabilire a unității. Cooptarea la creație a subconștientului de către conștient trebuie să se rezolve însă obligatoriu în condițiile specifice de repetabilitate ale creației teatrale. Ea nu poate fi accidentală. Pentru aceasta, Stanislavski propune psihotehnica, la care rolul prioritar îl dețin acțiunile fizice capabile să asigure aportul subconștientului la creație. Stanislavski activează subconștientul, dar urmărește menținerea lui constantă sub control rațional. Conștiința, spune el, trebuie să anime subconștientul fără pericolul de a-și pierde supremația.

Sarcina actorului stanislavskian este realizarea unui caracter păstrând toate atributele normale și firești ale realității. Datele subconștientului constituie un material prelucrat ulterior de către regizor pentru a ajunge la o imagine veridică a vieții.

Teatrului, în polemica antistanislavskiană, i se reproșează competiția cu viața, recunoașterea convenției scenice devenind principalul deziderat. Aceasta impune și ea, în mod obligatoriu, revizuirea concepțiilor privind sarcinile actorului. El încetează să se mai ocupe exclusiv de realizarea vieții pe scenă, în manifestările ei naturale, și de aceea personificarea unui caracter nu mai reține întreaga atenție. Jocul implică realizarea unor sarcini noi de expresivitatea teatrală. Subordonarea față de personajul literar se diminuează, interpretul având în spectacol și funcția de element vizual în mișcare. *Meyerhold* se angajează în căutări ale unui lim-

baj specific, fundamentat pe cuvântul cheie al teatrului – „joc"; *Tairov* urmărește și el actorul pentru resursele inamice și plastice. Regizorii se concentrează în eforturi de elaborare a unui limbaj actoricesc care încetează să mai compună imitând viața. Se poate numi „interpret" cel care se străduiește să fie „natură"? – întreabă Meyerhold. Accentul cade acum pe proprietatea specifică a mijloacelor.

Într-un teatru ce își asumă „convenționalitatea" ca principiu, biograficul incomodează, actorul trebuind să-și asigure o mobilitate extremă.

Dacă în școala rusă caracterul și psihologia trec în plan secund în numele atracției pentru limbajul plastic, corporal, expresionismul le repudiază cu argumente descinse din gustul său pentru spiritualitate. Caracterul individual devine inacceptabil și neinteresant, interpretul trebuind să joace generalități, idei, stări, pentru care și aici se apelează, în primul rând, la mijloace corporale. El nu mai particularizează, ci transmite reacții esențiale aparținând condiției umane. *Paul Kornfeld* acuză jocul naturalist inapt să releve dimensiunile omului spiritual, apelând, ca și Meyerhold, la argumentele teatralității, contrazisă, astfel, prin disimularea convenției. Caracterul dispare, interpretul comunică stări și reacții. O nouă literatură, indiferentă la psihologie, pretinde actorului alte mijloace. Prin aceasta se modifică însă și definiția acordată spectacolului.

Brecht schimbă sistematic raporturile interpretului cu personajul. El detestă iluzia adevărului pe scenă și, de aceea, pretinde demascarea ei în favoarea unui examen al societății și al istoriei sale cu mijloace teatrale. În acest caz, sarcina interpretului va fi aceea de a explica, prin intermediul unui personaj o suită de evenimente. Caracterul – ca expresie particulară a umanului – dispare, dramaturgia brechtiană preocupându-se de raportul omului cu realitatea socială, și nu de natura lui. Compunând un caracter cu care se confundă, actorul participă ca individ istoric într-o măsură foarte redusă la creație; dimpotrivă, manifestarea unei atitudini față de personaj pretinde examenul acțiunilor sale în condițiile libertății raționale. Distanța față de personaj este o soluție tehnică care răspunde cel mai bine procesului de istori-

cizare a interpretării. Actorul își arată și își comentează personajul, iar noțiunea de interpretare își acoperă acum integral sfera. „A juca" ia sensul de „a te manifesta ca om istoric".

Actorul intervine în creație nu doar prin talent, ci prin atitudinea lui social-politică. El comentează evenimentele, nu le trăiește. Dacă în teatrul stanislavskian eroarea supremă a interpretului era nesinceritatea, aici e indiferența față de personaj. Brecht îi modifică acestuia centrul de interes de la caracter către suita de evenimente, de la comuniunea cu personajul la distanța ce permite judecata și aprecierea.

Atacul caracterului și al psihologiei se realizează și dintr-o altă perspectivă, preconizată de *Artaud*. Acesta plasează actorul în centrul dramei fără a-l face să se disimuleze în spatele unui personaj. Într-un teatru ce se vrea limbaj al formelor prime de manifestare a vieții, netulburate de civilizație și istorie, actorului îi revine atribuția de a transforma jocul în explozie senzorială. Raportul cu literatura interesează foarte puțin, preocuparea centrală fiind publicul care trebuie implicat în actul teatral.

La regizorii care continuă inițiativa lui Artaud – Julian Beck, Jerzy Grotowski, Joseph Chaikin – actorul își sacrifică aproape complet personajul în favoara situației. El nu „compune" imaginea unui personaj, ci se angajează fizic, cu întreaga personalitate, în situațiile acțiunii.

În comparație cu sistemul stanislavskian, participarea psihică a actorului își modifică regimul de funcționare. „Nu mai e vorba de a re-trăi emoții depuse în memorie, ci de a le trăi real."[1] Interpretul nu se confundă cu personajul, ci trăiește situația, jocul devenind proiectare a interiorității actorului în contextul unui eveniment. Actorul se angajează integral, neprotejat de masca unei personalități străine în situația propusă în text. În piesele contemporane, dezinteresul pentru personaj în favoarea situației susține această dispoziție actuală a jocului scenic. „Actorii nu mai reprezintă simboluri sau caractere: ei trăiesc o acțiune."[2]

În raporturile cu literatura, actorului i s-au propus deci sarcini diferite: de la caracter – la proces și situație. Ele nu se exclud. În

[1] Fr. Jotterand – *op. cit.*, p. 103.
[2] *Idem*, p. 242.

contextul aceluiaşi moment istoric coexistenţa lor este posibilă, dar o alegere trebuie, oricum, făcută, pentru că, în afara ei, totul devine contradictoriu.

Publicul – raţiune ultimă a teatrului. După ce prin „tehnica eliminării" esenţa teatrului a cunoscut o sumă întreagă de formulări, azi ea se echivalează cu stabilirea unui raport între actor şi spectator. Faptul că doar prezenţa publicului ratifică existenţa reală a unui spectacol a devenit convingerea oricărui om de teatru contemporan. Dar orice revizuire fundamentală presupune şi corelarea dintre noua destinaţie atribuită teatrului, cu adecvarea la ea a raportului central: scenă – sală. „Principala forţă care formează un teatru oarecare şi dă înfăţişare finală la tot ce se petrece în el... este raportul dintre teatru şi public"[1], scrie convins Krejka. Mai mult, natura acestui raport distinge fiecare definiţie a teatrului. Tipul de relaţie pe care îl adoptă diferă însă de funcţia estetică şi de cea ideologică ce i se conferă. Ele se descifrează cu claritate din modelul de înţelegere şi tratare a sălii. Convenţia, senzorialitatea, distanţa sau spontaneitatea sunt răspunsurile variate propuse la dilema relaţiei pe care scena trebuie să o angajeze cu sala.

Discutarea publicului şi a prezenţei sale a provocat numeroase intervenţii în teoria teatrală. Acestea pot fi ordonate în două mari grupe de preocupări. Cea dintâi cuprinde modul de receptare în vederea căreia se elaborează spectacolul. Orice regizor, când pune în scenă, recunoaşte, implicit, un anumit tip de relaţie pe care îşi propune să o obţină. Aceasta influenţează întreg procesul de creaţie, căci un spectacol ce îşi ignoră publicul eşuează în incoerenţă expresivă.

Cealaltă grupă de probleme de interes practic şi teoretic provine din influenţa calităţii şi a naturii publicului asupra spectacolului. După ce o vreme întreagă unitatea sălii n-a fost pusă în discuţie, regizorii sesizează modificarea spectacolului în funcţie de recunoaşterea omogenităţii sau nonomogenităţii politice, sociale, ideologice a spectatorilor. Teatrul nu mai admite un public „în general", ci îi detectează particularităţile specifice. Trupele care fac

[1] O. Krejka – În Buletin de informare ATM, 12/1968, p. 17.

teatru cu semnificație expres politică acționează referindu-se la un public de factură progresistă, dinamic și revoluționar ca structură de clasă. Aceasta a devenit, de altfel, și o tehnică a teatrului militant american. Alți regizori, însă, din teatrul occidental, contestă orice posibilă omogenitate, dezagregând publicul până la unitatea ultimă – spectatorul. Modul de receptare și calitatea publicului concentrează principalele determinări ale sale asupra spectacolului.

Reacția naturalistă în teatru a fost, la origine, și o reacție antiaristocratică. Convenționalismul spectacolului avea ca sursă principală prerogativele autorității monarhice, comandând întreaga sa desfășurare. Scena era subordonată sălii. Construcția clasică „à l'italienne" se concepe în vederea asigurării unei perspective monoculare privilegiate: aceea destinată principelui.[1]

Spectacolul naturalist se eliberează treptat de aceste presiuni, concepându-se exclusiv după criteriile veridictului. Dar, în numele acestuia, publicul e ignorat. Scena propune imagini ale vieții la care spectatorii au acces numai prin indiscreția privirii „pe gaura cheii". Indiferența față de sală provine din imperativul naturalist al adevărului. Ca o consecință firească, caracterul de artă al spectacolului se disimulează, dar totodată cunoaște și un proces de democratizare. Școala rusă, Georg Fuchs, membrii „Cartelului" vor acuza teatrul conceput în scopul identificării lui cu viața. Se propune redescoperirea convenției, deoarece scena nu mai repetă realitatea, ci, în posesia unui limbaj specific, creează imagini specifice, destinate unei săli a cărei prezență o cunoaște. E vorba de conceperea teatrului ca joc. De la ignorare se trece la recunoașterea publicului ca parte componentă a actului teatral.

„Convenția" servește deci pentru asumarea teatralității, eliberată de orice imperativ mimetic. Publicul are conștiința artei. La Brecht și Artaud, această preocupare devine una centrală, căci la limită, esteticile lor sunt estetici ale raportului dintre actul teatral și spectator. Aici, „convenția" părăsește regimul gratuității pentru a se manifesta în condițiile unui limbaj teatral eficace.

Antiiluzionismul brechtian nu se mai justifică doar ca manifestare a teatralității, ci devine teren favorabil examinării unor

[1] Problema publicului va fi mereu corelată cu modificarea arhitecturii tetarale în funcție de ierarhie și compoziția lui socială.

situații sociale și istorice. Distanțarea e „mai ales un apel la spectator".[1] Sistemul brechtian privește întreg actul teatral, căci numai în condițiile deplinei coerențe el poate deveni limbaj și instrument de cunoaștere comună. Distanța este convenția care servește. Scena, fără a se confunda cu realitatea, educă publicul în vederea modelării acestuia. Ea nu se află în posesia unor certitudini pe care le impune, ci stimulează neliniștea interogativă a sălii.

Și în estetica lui Artaud se urmărește eficacitatea. Dar aici se pretinde teatrului să devină echivalent cu un eveniment care pune în contact două ființe fizice reale: actorul și spectatorul. Ei se confundă în condițiile acestui act comun, căci angajarea absolută în joc produce participarea sălii la situația de pe scenă. Spectatorul tratat prin referință la condiția sa istorică, în sistemul brechtian, e acum implicat în actul teatral prin apelul la impulsuri organice atemporale. Bazat pe forța magnetizantă a senzorialității, estetica lui Artaud se opune forțelor raționale pe care le descătușează sistemul lui Brecht. Față de participarea conștientă, lucidă a celui din urmă, primul propune o hipnoză prin care sunt provocate elanuri primare și haotice ale publicului.

Încercarea din teatrul american de a le concilia duce până la urmă la relativizarea lor, pentru că suporturi filosofice și credințe politice și ideologice opuse le animă pe fiecare.

Calitatea și natura publicului. Sala „à l'italienne" reflectă organizarea socială cu ierarhii solide; separațiile de categorii sociale sunt evidente. Asistența aristocratică determină structura arhitecturii teatrale. O întreagă tendință de restaurare a dimensiunii vast populare a teatrului, începută de Wagner pasionează primele decenii ale secolului XX. Se mizează pe omogenitatea publicului, convingere ce va fi progresiv contrazisă: teatrul doar reunește spectatorii, fără a-i unifica întotdeauna.

Grotowski s-a preocupat insistent de elaborarea spectacolelor în funcție de calitatea și proporțiile publicului, propunând formula „teatrului elitar". Nu o elită socială, ci una psihică, formată din acei spectatori apți să resimtă actul teatral ca pe un șoc eliberator. El restrânge numărul spectatorilor, dar criteriul selecției numerice

[1] P. Brook – *op. cit.*, p. 259.

nu e mulțumitor decât în ceea ce privește cantitatea, nu și calitatea publicului. Prin formula „teatrului elitar", singura informație în plus pe care o deține Grotowski față de regizorii ceilalți privește faptul că are puțini spectatori. E drept, șansele omogenizării prin spectacol cresc, dar nu devin sigure. Calitatea rămâne în continuare incertă, iar spectacolul își descoperă întâmplător partizanii.

Ignorat, recunoscut, implicat prin iluzie, convenție, distanță sau participare, publicul viu în contact cu actorul viu justifică în permanență teatrul. „Noi căutăm un mod de a-i face pe spectatori să înțeleagă să depindem de participarea lor și că ei, de asemenea, sunt responsabili de ceea ce urmează să se petreacă în fața lor și cu ei."[1] Teatrul rămâne o artă a schimburilor umane. El există prin constanta sa raportare la lumea reală, devenind o posibilitate de acces către valorile vieții, fie că ele aparțin individului sau societății. Ceea ce reprezintă o preocupare constantă a sa este abandonarea imaginarului în numele unei analize istorice a existenței sociale.

Aici s-a încercat doar schița sumară a unor teme și motive care circulă în scrierile teoretice ale oamenilor de teatru modern, dintre care cele mai multe s-au materializat în fenomenul viu care este spectacolul. Concluzia care se impune este aceea că nimic nu scapă evenimentelor sociale, practicii revoluționare, căci, la limită, omul și arta sa este suma tuturor determinărilor plus libertatea lui.

Teatrul reflectă societatea în mișcare. A descifra sensul și mijloacele care asigură acest dinamism intră în responsabilitatea oricărui mare artist. Dacă nu ne aflăm în posesia unei definiții comune a teatrului, acceptăm, totuși, o finalitate a lui: perfecționarea umanului și a societății – definiție posibil de detectat în cele mai multe dintre esteticile teatrale progresiste moderne.

George Banu

---

[1] J. Lebel – *Entretien avec Living Theater*, Ed. Pierre Belfond, Paris, 1968.

DUMAS, Alexandre, fiul (1824-1895)

Prozator şi dramaturg francez. Celebru prin romanul *Dama cu camelii* (1848), dramatizat ulterior într-o piesă care marchează trecerea teatrului francez spre epoca sa modernă prin preocuparea pentru nuanţa psihologică, detaliul caracteristic, acurateţea dialogului. Dincolo de melodramatismul situaţiei, *Dama cu camelii* constituie o importantă mutaţie. *D. fiul* încearcă să iniţieze, cu mai puţin succes însă, un teatru didactic. Alte texte dramatice cunoscute: *Fiul natural* (1858), *Tatăl risipitor* (1859), *Ideile doamnei Aubray* (1867) etc. Argumentele sale teoretice din prefeţele la piese sunt formulate în sprijinul ideii de utilitate a teatrului, a funcţiei sale moralizatoare.

Prefaţa la *Un tată risipitor*

Adevărul poate fi absolut sau relativ, în funcţie de importanţa subiectului şi de *mediul* în care evoluează. Dar logica trebuie să fie implacabilă de la punctul de plecare până la cel de sosire, pe care nu trebuie să-l piardă niciodată din vedere, în timpul desfăşurării ideii sau subiectului. Dramaturgul trebuie să aducă consecvent în faţa spectatorului acea parte a individului sau obiectului în favoarea sau împotriva căreia îşi va formula concluzia. Apoi vine ştiinţa contrastelor; este vorba de contururile negre, de umbre, într-un cuvânt, de opoziţia care constituie echilibrul, ansamblul şi armonia; după aceea urmează concluzia şi rapiditatea care nu permit ca spectatorul să se detaşeze, sau să mediteze, sau să-şi tragă răsuflarea, să discute în sinea lui cu autorul; apoi cunoaşterea planurilor care nu lasă să se îndepărteze spre fundul scenei acea figură care trebuie să stea în plină lumină, şi nici să avanseze în lumină figurile care trebuie să stea în penumbră; urmează apoi acea progresie matematică, inexorabilă, fatală care se amplifică scenă cu scenă, incident cu incident, act cu act, până la deznodământ, care trebuie să fie totalul şi proba; în sfârşit, trebuie să existe noţiunea exactă a limitelor noastre care ne interzice să facem tabloul mai mare decât cadrul pe care îl avem deoarece dramaturgul care are cel mai mult de spus, trebuie s-o facă în întregime între orele opt seara şi miezul nopţii; din acest inter-

val, el trebuie să scoată o oră pentru antracte şi odihnă pentru public.

Nu am vorbit despre imaginaţie, deoarece, în afară de autor, teatrul este acela care o aduce prin intermediul actorilor, decorurilor şi recuzitei. El întruchipează prin cuvinte şi imagini, în faţa spectatorilor, indivizi, locuri şi lucruri pe care aceştia ar fi siliţi să le imagineze dacă ar citi o carte. Nu am vorbit, de asemenea, despre invenţie, deoarece în profesiunea noastră nu există un astfel de lucru. Noi nu trebuie să inventăm nimic. Trebuie doar să observăm, să înregistrăm, să simţim, să coordonăm, să redăm într-o formă anumită ceea ce toţi spectatorii îşi amintesc imediat ce au văzut şi au simţit, fără să fi fost conştienţi, până atunci, de acest lucru. Deci un fond real, fapte posibile, mijloace ingenioase – iată ceea ce ni se poate cere.

O operă dramatică are succes datorită celor ce frecventează teatrul, dar ea se afirmă datorită celor ce nu-l frecventează. Spectatorul o face celebră, cititorul o face durabilă. Piesa pe care nu dorim s-o citim fără s-o fi văzut şi nici s-o recitim după ce am văzut-o, este o piesă moartă, indiferent dacă s-a bucurat de două mii de reprezentaţii. Pentru ca o operă să supravieţuiască fără ajutorul interpretului este necesar ca stilul scriitorului să fie de aşa natură, încât să redea soliditatea, proporţiile, formele şi tonalităţile care sunt aplaudate de spectatori la teatru.

(Din vol.: *Alexandre Dumas fils – Théâtre complet*, Ed. Calman-Lévy, Paris, 1925. Trad.: L.C.)

ZOLA, Émile (1840-1902)

Prozator, teoretician şi dramaturg francez. Debutează cu volumul *Contes à Ninon*. Ulterior, sub influenţa celor mai recente revelaţii ale ştiinţei, îşi formulează progresiv profesiunea de credinţă naturalistă care urmăreşte explicarea caracterelor umane prin suma de determinări obiective la care acestea sunt supuse. Implicit, naturalismul se adresează aproape în exclusivitate datelor realului, care se constituie în principala materie artistică. Cunoscut ca romancier îndeosebi prin ciclul *Les Rougon*

Macquart, poveste naturală și socială a unei familii sub al II-lea Imperiu, care cuprinde 20 de romane în 31 de volume, Z. vizează extinderea naturalismului și asupra teatrului, pe care îl consideră că poate deveni cel mai important propagator al curentului. Autor al volumului programatic *Naturalismul în teatru*, principală bază estetică a inițiativei lui Antoine și a *Teatrului liber*. Autor al unui număr mic de piese, dintre care cea mai reprezentativă rămâne *Thérèse Raquin*, dramatizare a propriului său roman, Z. se distinge prin realismul caracterelor, forța conflictelor și amploarea construcției.

Naturalismul în teatru

Vreau să vorbesc despre mișcarea naturalistă care are loc în teatru, numai din punct de vedere al decorurilor și accesoriilor. Se știe că există două păreri perfect distincte asupra problemei: unii ar vrea să se rămână la nuditatea decorului clasic, alții cer reproducerea ambianței exacte, oricât de complicată ar fi ea. Sunt evident de părerea acestora din urmă; numai că aș vrea să-mi explic motivele.

Trebuie să considerăm ca un adevăr demonstrat că nepăsarea secolului al XVII-lea față de autenticitatea decorului provine de la faptul că natura ambiantă, mediul, nu erau socotite pe-atunci ca putând avea vreo influență asupra acțiunii și a personajelor. În literatura timpului, natura avea puțină importanță. Numai omul era nobil, și încă omul despuiat de umanitate, omul abstract, văzut ca ființă logică și pasională. Un peisaj în teatru, ce era aceea? Nu se vedeau peisaje reale așa cum ni se înfățișează ele pe timp de soare sau de ploaie. Un salon complet mobilat cu viața care să-l încălzească și să-i dea o existență proprie, la ce bun? Personajele nu trăiau, nu locuiau acolo, ele nu făceau decât să treacă pentru a declama bucățile ce le aveau de spus.

Aceasta este formula de la care a pornit teatrul nostru. Nu pot să fac istoricul fazelor pe care le-a parcurs. Dar este lesne de constatat că s-a produs o mișcare lentă și continuă, acordând, în fiecare zi tot mai multă importanță influenței mediului. De altfel, evoluția literară a ultimelor două secole se reflectă în întregime în această invazie a naturii. Omul n-a mai fost singur, s-a considerat

că satele, oraşele, diversele meridiane meritau să fie cercetate şi date drept un cadru imens omenirii. S-a mers chiar mai departe; s-a pretins că este imposibil să-l cunoşti bine pe om, dacă acesta nu este analizat împreună cu îmbrăcămintea, cu casa, cu ţara sa. Ca urmare, personajele abstracte au dispărut. Au fost prezentate individualităţi trăind viaţa contemporană.

Totul s-a opus fatal acestei evoluţii. Ştiu că anumiţi critici fac din teatru un lucru imuabil, o artă hieratică din care nu trebuie să se iasă. Dar aceasta este o glumă pe care faptele o dezmint în fiecare zi. Noi am avut tragediile lui Voltaire, în care decorul avea deja un rol; am avut dramele romantice, care au introdus decorul fantezist şi au scos din ele cele mai mari efecte posibile.

La un studiu atent, toate aceste tranziţii ies la iveală şi se constată că rezultatele de astăzi au fost pregătite de multă vreme de însăşi evoluţia literaturii noastre.

Mă repet ca să mă fac mai bine înţeles. Din păcate, după cum am mai spus, există tendinţa de a izola teatrul, de a-l considera ca având o esenţă total diferită. Fără îndoială el îşi are optica sa proprie. Dar oare nu-l vedem în toate timpurile supunându-se mişcării epocii? La ora actuală decorul este exact o consecinţă a nevoii de realitate, care ne frământă. Este fatal ca teatrul să cedeze acestui impuls din moment ce nici romanul nu mai este altceva decât o anchetă universală, un proces verbal întocmit asupra fiecărui fapt. Personajele noastre moderne, individualizate, acţionând sub imperiul influenţelor înconjurătoare, trăind viaţa noastră pe scenă, ar fi absolut ridicole în decursul secolului al XVII-lea. Ele se aşază şi le trebuie fotolii, ele scriu şi le trebuie mese; ele se culcă, se îmbracă, mănâncă, se încălzesc şi le trebuie un mobilier complet. Pe de altă parte, noi studiem toate societăţile, piesele noastre se plimbă prin toate locurile imaginabile şi aceasta implică perindarea în faţa rampei a tablourilor celor mai diverse. Este o necesitate a formulei noastre dramatice actuale.

Cum să nu simţi interesul pe care un decor exact îl adaugă acţiunii? Un decor exact, un salon de pildă, cu mobilele, jardinierele, bibelourile sale, stabileşte imediat o situaţie, arată lumea

în care te găsești, vorbește despre deprinderile personajelor. Și cât de bine se simt în el actorii, cât de adevărat trăiesc acea viață pe care trebuie s-o trăiască. Este un cadru intim, un colț natural și fermecător. Știu că pentru a gusta acest lucru, trebuie să-ți placă să-i vezi pe actori trăind piesa în loc să-i vezi jucând-o. Există în aceasta o formulă complet nouă. Scribe, de exemplu, n-are nevoie de medii reale pentru că personajele sale sunt de carton. Eu vorbesc despre decorul exact, exclusiv pentru piesele în care personajele sunt din carne și oase, aducând cu ele aerul pe care îl respiră.

Un critic a spus cu multă înțelepciune: „Altădată, personaje adevărate se agitau în decoruri false; astăzi personaje false sunt acelea care se agită în decoruri adevărate." Așa este, dacă ne referim la faptul că tipurile din tragedia și comedia clasică sunt adevărate, fără a fi reale. Ele posedă un adevăr general, marile trăsături umane rezumate în versuri frumoase, dar ele nu posedă adevărul individual viu și activ, așa cum îl înțelegem astăzi. După cum am încercat să demonstrez, decorul din secolul al XVII-lea se potrivea, în fond, de minune cu personajele din teatrul epocii; îi lipsea, ca și lor, particularitatea; el rămânea vag, șters, foarte adecvat pentru dezvoltarea speculațiilor și intențiilor unor eroi supraumani. De altfel, pentru mine este un nonsens de a reînscena tragediile lui Racine, de pildă, cu o mare bogăție de costume și decoruri.

Dar criticul are perfectă dreptate atunci când afirmă că astăzi personajele false se agită în decoruri adevărate. Nici eu nu pretind altceva în fiecare dintre studiile mele. Evoluția naturalistă în teatru a început, în mod fatal, cu latura materială, cu reproducerea exactă a mediului.

În ce privește personajele false, acestea sunt mai greu de transformat decât culisele și fundalurile, căci pentru asta ar trebui găsit un om de geniu. Dacă pictorii decoratori și mașiniștii au rezolvat o parte a problemei, autorii dramatici nu au făcut deocamdată decât niște tatonări. Și partea surprinzătoare este că numai exactitatea în decoruri a fost uneori suficientă pentru a asigura succese mari.

Sunt întru totul de acord că noi am realizat o mare exactitate a costumului istoric. Astăzi, când se pune în scenă o piesă de o oarecare importanță, a cărei acțiune se petrece în Franța sau în străinătate, în epoci mai mult sau mai puțin îndepărtate, costumele sunt copiate de pe documentele timpului, se urmărește atent orice detaliu pentru a se ajunge la o autenticitate absolută.

Și câte alte decoruri ar fi de luat pentru dramele populare! Interiorul unei uzine, interiorul unei mine, târgul de turtă dulce, o gară, o peluză de flori, un hipodrom etc. etc. Orice cadru al vieții moderne ar putea servi drept decor. Se va spune că aceste decoruri au fost deja încercate. Fără îndoială, în feerii s-au văzut uzine și gări de cale ferată, dar acestea au fost uzine și gări de feerie, vreau să spun niște decoruri superficiale, menite să producă o impresie mai mult sau mai puțin completă. Ceea ce se cere acum este o reproducere minuțioasă.

Autenticitatea costumelor nu merge fără autenticitatea decorurilor, a dicției, a piesei însești. Totul ține același pas pe calea naturalistă. Dacă costumul devine mai exact, înseamnă că și decorurile sunt tot așa, înseamnă că actorii se dezbărează de declamația pompoasă, înseamnă în sfârșit, că piesele scrutează mai îndeaproape realitatea și aduc în scenă personaje mai adevărate.

Un alt punct foarte serios este dicțiunea. Desigur, noi am depășit melopeea, incantația plângătoare a secolului al XVII-lea. Dar avem încă o voce de teatru, o recitare falsă, foarte sensibilă și foarte supărătoare. Tot răul provine de la faptul că cei mai mulți critici erijează tradițiile într-un fel de cod imuabil; ei au găsit teatrul într-o anumită stare și, în loc să privească în viitor, să judece progresele ce se realizează și ce se vor realiza prin prisma progreselor deja realizate, ei apără cu încăpățânare ceea ce a rămas din concepțiile trecutului, jurând că aceste rămășițe sunt de o absolută necesitate. Dacă îi întrebați de ce, le atrageți atenția asupra drumului parcurs, ei nu vă vor da nici o justificare logică și vă vor răspunde prin afirmații bazate tocmai pe starea de lucruri care este pe cale de dispariție.

(...) orice caracter îşi are limbajul său, şi dacă vrem să creăm fiinţe vii, trebuie să le dăm publicului nu numai cu costumele lor exacte şi în mediul ambiant care le determină, ci şi cu maniera lor personală de a gândi şi de a se exprima. Repet că acesta este obiectivul evident către care merge teatrul nostru. Nu există o vorbire de teatru reglementată printr-un cod, în ceea ce priveşte croiala frazelor şi sonoritatea lor; există numai un dialog, din ce în ce mai exact, care urmează sau, mai bine zis, orientează progresul decorurilor şi al costumelor pe linia naturalistă. Când piesele vor fi mai veridice, dicţiunea actorilor va câştiga implicit în simplitate şi în naturaleţe.

Pentru a încheia, voi repeta că lupta împotriva convenţiilor este departe de a fi terminată şi, fără îndoială va dura mult. În prezent începem să vedem limpede încotro ne îndreptăm, dar ne bălăcim încă în plin dezgheţ de retorică şi metafizică.

(Din vol.: *Emile Zola – Le naturalisme au théâtre*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1923. Trad.: L.C.)

APPIA, Adolphe (1862-1928)

Om de teatru elveţian. A realizat un mare număr de proiecte de decoruri şi spectacole cu opere wagneriene, urmărind obţinerea concordanţei între noutatea lor muzicală şi aceea a prezentării lor scenice. A fost preocupat de descoperirea unui sistem de scriere care să asigure dramaturgului controlul asupra spectacolului, asemeni compozitorului asupra partiturii. Transformă scena, utilând-o cu scări, cuburi, planuri înclinate, suprimă rampa, urmărind includerea spectatorului în atmosfera spectacolului. Autor al unor importante lucrări teoretice: *Punerea în scenă a dramei wagneriene* (1895), *Muzică şi înscenare* (1899) şi *Opera de artă vie* (1921).

Opera de artă vie

(...) Pentru mai mulţi dintre noi, fără îndoială, regia de teatru este o noţiune net delimitată: ea subînţelege ideea de teatru ca instituţie şi tocmai în acest cadru, mai mult sau mai puţin rigid, ne

situăm curiozitatea și dorințele imaginației noastre. Problema regiei de teatru ar consta astfel din suma artei, a îngrijirii tehnice și a inteligenței aduse în realizarea scenică a unei opere dramatice și i-ar privi pe pictorul scenograf, pe regizor și, în sfârșit, pe actori.

Desigur este superfluu să încercăm a da o definiție a regiei de teatru; cuvintele n-ar adăuga nimic la ceea ce știm deja, în orice caz nimic nou și, mai ales, nimic semnificativ. După cum în teatru noi ne alegem locul, tot astfel, aici trebuie să insist de la bun început asupra atitudinii pe care se impune s-o adoptăm.

De obicei, și mai ales dacă este vorba de un fenomen foarte cunoscut – cum este teatrul – se începe prin a se expune și a se analiza elementele așa cum există ele efectiv, chiar dacă mai târziu le transformăm după bunul nostru plac. Aici trebuie să apuc calea inversă, altfel deprinderile noastre ar da cuvintelor un sens pe care nu-l au sau pe care nu trebuie să-l aibă, iar noi ne-am încurca în neînțelegeri inextricabile. Iată:

Mă văd obligat a vă ruga să ștergeți din memorie și din imaginație tot ce știți despre teatru și tot ce ați văzut din el; să uitați până și plăcerea de a sta confortabil într-un fotoliu-stal în fața unei cortine ce se ridică!... Merg și mai departe și vă rog insistent să mă urmați: trebuie să facem tabula-rasa, să nu ne imaginăm nici sala, nici scena, și nici măcar edificiul care le cuprinde. Numai cu această condiție vom putea lua fiecare din elementele regiei în afara scenei însăși, pur și simplu ca atare; apoi, reunindu-le în afara oricărui cadru precis sau convențial vom studia în ce raporturi se poate consuma această unire.

Când un autor dramatic și-a terminat piesa, care este elementul esențial pe care îl vede pentru realizarea ei? Actorul, fără nici o îndoială. Fără actor nu există acțiune, deci nu există piesa – decât, bineînțeles, pe rafturile bibliotecii noastre. Prima treaptă a exteriorizării va fi deci actorul. În spațiul „inform și vid", actorul reprezintă cele trei dimensiuni; el este plastic și astfel ocupă deja un fragment al spațiului prin aceea că-i impune forma sa. Dar actorul nu este o statuie; dacă este plastic, el este totodată și viu, iar viața lui se exprimă prin mișcări; el ocupă spațiul nu numai prin volumul său, ci și prin mișcare. Corpul, singur în spațiul nemărginit, măsoară acest spațiu prin gesturile și evoluțiile sale; sau, mai precis, el pune astfel stăpânire pe o porțiune de spațiu, o limitează

şi o condiţionează. Fără el spaţiul redevine infinit şi ne scapă. În acest sens corpul creează spaţiul. Urmează să punem stăpânire într-un mod analog şi pe timp. Evoluţiile corpului au o durată; se spune: a merge repede sau încet. Măsura spaţiului comportă astfel şi pe aceea a timpului. Fiinţa vie a intrat în posesia realităţii. Dar toate acestea sunt încă arbitrare; mişcările nu sunt coordonate, iar durata lor rămâne incertă; o voinţă trebuie să le supună şi să le măsoare la rândul său. Din punctul nostru de vedere, această voinţă emană de la autorul dramatic; el este evocatorul; actorul este în mâinile sale un compas pentru spaţiu, un pendul pentru timp. Actorul este ordonatorul timpului şi spaţiului; în aceasta constă puterea sa formală – în sensul formei exterioare. Din aceste fapte rezultă o ierarhie organică ce poate fi deja definită: autorul; pictorul; spaţiul (scenic). Observăm că timpul nu este menţionat. Într-adevăr, dacă prezenţa actorului priveşte spaţiul, pe care autorul nu l-ar putea măsura fără intermediul lui, timpul rămâne în mâinile autorului, adică autorul impune direct actorului durata rolului său, dar trebuie să treacă prin actor pentru a realiza această durată în spaţiu. S-ar părea că aceasta se înţelege de la sine; totuşi vom vedea că anarhia scenică în care ne aflăm astăzi rezultă din ignoranţa noastră în această privinţă.

Cum se poate efectua această transfuzie a timpului şi proiecţia lui în Spaţiu?

Să luăm ierarhia noastră de la bază, adică de la autor şi textul său scris. Acest text este de o anumită lungime şi se împarte în fragmente, fiecare având o durată proprie. Dar autorul are oare posibilitatea de a fixa durata textului său destul de definitiv ca s-o impună actorului? În nici un caz: durata cuvântului este nedeterminată; se poate vorbi repede sau încet, cu întreruperi etc.; desigur aceste variaţii se petrec într-un interval de timp greu de depăşit: un exces de încetineală ar distruge înlănţuirea ideilor, o rapiditate excesivă le-ar face neinteligibile; dar între aceste extreme spaţiul este mare. Autorul poate nota lângă textul său modul în care vrea să fie rostit; el ar putea chiar să folosească pentru aceasta un metronom; dar aceste note nu sunt cuprinse în textul însuşi; nu fac parte integrantă din el şi metronomul nu poate fi transportat pe scenă, slavă Domnului! Afară de aceasta, actorul nu poate ţine seama nici de una nici de alta. Pe scurt,

autorul, care ar trebui să domine timpul, nu-l domină deloc; cuvântul nu-i oferă această posibilitate.

Îmi permit să amintesc aici că noi ne ocupăm de formă, de o problemă exclusiv tehnică, privitoare nu la modul de a compune o piesă, ci numai la materia primă din mâinile autorului; deci nu la alegerea unei situații și a unor cuvinte pentru a o exprima, ci numai la cuvânt în general, oricare i-ar fi semnificația; așa cum am vorbit despre notele muzicale în afara oricărei compoziții muzicale.

Cuvântul scris nu conține ca atare fixarea timpului necesar pentru a-l rosti; durata sa este aproximativă și supusă bunului plac al actorului. De unde rezultă că actorul, încărcat cu durate imprecise, nu proiectează pe scenă decât un spațiu nedeterminat, pentru că spațiul este solidar cu timpul. Această domnie a bunului plac este, prin excelență, aceea de pe scena noastră modernă; regizorul, scenograful, electricianul, mașinistul etc., lucrează cu toții într-o aproximație pe care n-ar putea-o tolera nici o altă formă de artă. Voința autorului ar trebui să fie lege și totuși știm că el nu ține nici măcar toate firele în mână. De foarte multe ori, autorul este acolo doar pentru a nu lăsa ca ele să se încurce de tot. Se va argumenta că arta teatrală este o artă foarte complexă. Fără îndoială. Și în legătură cu aceasta să facem o comparație și să luăm, de pildă, un muzician care a compus un poem simfonic cu cor și soliști. Pentru a-l executa, el nu are de-a face cu incomoditatea scenei; dar are de-a face cu marea complexitate a orchestrei și a vocilor. Compoziția sa este scrisă; el îi adună pe cântăreți, instrumentele, foarte diverse, ale orchestrei; își pune partitura pe pupitru; o deschide la prima pagină; ridică bagheta... și repetiția începe! În prealabil, cântăreții au luat cunoștință cât mai exact de partitura lor și au studiat-o în repetiții mai mult sau mai puțin individuale; la fel și orchestra; aceasta corespunde cu studiul pe care îl fac actorii asupra rolului lor scris, iar scènografii asupra mizanscenei. De ce compozitorul trebuie să-i întrerupă des pe executanți? Pentru că ei nu execută și nu cântă exact ceea ce el a scris și a fixat dinainte, sau pentru că n-au înțeles bine semnificația formală a cutărui semn grafic de care el s-a servit; sau poate pentru că aceste semne n-au trezit încă în ei sentimentul formei sau expresiei, pe care le conțin totuși implicit.

Compozitorul este aici singurul stăpân; dacă nu este ascultat în mod absolut, oepra nu va fi executată; şi dacă este executată, aceasta se întâmplă numai pentru că autorul singur a decretat acest lucru şi a vegheat ca legea lui să fie respectată întocmai; tirania lui este absolută; toţi executanţii o simt; pentru ei nu există altă alternativă decât s-o accepte sau să plece. De ce? Partitura este pusă pe hârtie la fel ca şi manuscrisul dramaturgului; semnele convenţionale ale muzicii sunt echivalente cu semnele convenţionale pe care le constituie literele alfabetului, iar prezenţa compozitorului este aceeaşi prezenţă umană, ca şi a autorului dramatic. Care este deosebirea? Să mergem mai departe şi să spunem că a murit compozitorul, iar dirijorul nu dispune decât de partitură pentru a înfăptui voinţa celui dispărut; ce-l deosebeşte atât de net de regizorul-director de scenă care montează o piesă de un autor, de asemenea mort, dacă textul unei piese şi partitura unei simfonii nu sunt în ultimă instanţă decât o scriitură convenţională?

Răspunsul este aici de o importanţă capitală şi îmi voi permite să vă atrag atenţia asupra lui. Întrucât este vorba de semne convenţionale, în primul rând ele sunt acelea care diferă atât de mult unele de altele. Noi am vorbit despre natura aproximativă şi adesea nedeterminată a duratei unui text; literele alfabetului şi suita de cuvinte care rezultă din ele nu au deci, ca atare – în ele însele – puterea de a fixa definitiv durata cuvântului. Semnele convenţionale ale notaţiei muzicale au această putere; este chiar raţiunea lor de a fi; dacă n-ar fi avut-o, ele n-ar fi reprezentat muzica, pentru că muzica este o artă de precizie. Şeful de orchestră posedă în partitură, şi în afara voinţei sale proprii, tot ce este necesar pentru a înscrie aceste semne într-un timp de execuţie, într-o durată – o succesiune de durate – fixată în prealabil perfect şi definitiv; şi dacă executanţii nu i se supun, ei încetează a mai executa partitura dată! Unde este bagheta suverană a dramaturgului şi, dacă ar avea-o, cine i-ar mai da puterea de lege? Textul său? Dar oare acest text conţine ceva care să presupună o dirijare cu bagheta?... Şi, dacă actorii, regizorul etc. sunt distraţi sau recalcitranţi, acest text are oare puterea de a-i chema la ordine, iar piesa ar putea oare să fie nimicită din cauza unei stângăcii a junelui-prim sau a scenografului? Din păcate, nu! Aici este dom-

nia bunului plac! Un acord fals, o intrare întârziată şi muzica încetează a mai fi ceea ce este. Se întâmplă oare la fel cu nenumăratele prostii ale unei repetiţii scenice? Dar ce anume conferă unei partituri acel ascendent tiranic, un fel de imperativ categoric unde fiecare simte că problema este de a fi sau a nu fi?

Timpul! Da; timpul este fixat în partitură, dar nu este fixat în piesa scrisă. Bagheta transmite executanţilor ritmurile timpului; dar cum ar putea s-o facă pentru un text vorbit? Datorită partiturii scrise, aceste ritmuri sunt la adăpost de orice violare. Să recunoaştem deci că între opera scrisă a dramaturgului şi opera scrisă a muzicianului diferenţa este mare; chiar atât de mare, încât ele nu par să aparţină aceluiaşi ordin de fenomene. Şi, cu toate astea, atât una, cât şi cealaltă, pretind titlul de operă de artă. Această pretenţie este oare justificată? Opera de artă este rezultatul unui ansamblu de mijloace tehnice comandate de artistul singur. Artistul trebuie să ţină numai în mâna sa şi sub propria sa voinţă mijloacele tehnice pe care le consideră ca fiind cele mai potrivite scopului său; de aceasta depinde valoarea operei sale. În fond, a fi artist înseamnă a concepe şi a realiza o operă de artă. Dacă se observă o diviziune a muncii, aceasta nu este decât aparentă; artistul va fi întotdeauna şi peste tot un dominator; opera pe care o oferă publicului este o operă ce-i aparţine exclusiv; altfel, ea încetează de a mai face parte din domeniul artei. Muzicianul îşi domină compoziţia până şi în execuţia ei. Acest lucru îi este refuzat autorului dramatic, şi opera pe care o prezintă publicului nu este în întregime a sa; el nu-şi domină, prin urmare, opera şi n-ar fi deci un artist. Oricare i-ar fi influenţa şi autoritatea, ele nu sunt cuprinse implicit în textul său. S-o spunem încă o dată: muzicianul domină timpul, dramaturgul se mărgineşte la a-şi situa opera în timp, şi în aceasta constă caracterul arbitrar al acestei opere. Scena îi oferă un sprijin pe care el nu l-a măsurat; ea rămâne străină manuscrisului său. În timpul reprezentaţiei autorul îşi simte prea bine neputinţa şi o simte cu atât mai crunt dacă stă de vorbă în pauză cu un pictor sau un muzician.

Dacă muzica este aceea care l-a eliberat pe dramaturg, ce reprezintă ea pentru regia de teatru? Mişcarea, am spus noi. Duratele şi proporţiile ei corespund oare cu mişcările obişnuite ale

actorului? În nici un fel – iată care este problema! O convenție reciproc acceptată trebuie să le unească. Mișcările actorului indică mișcările sufletului său, dar ele nu le exprimă. Arătătorul nostru, îndreptat în jos într-o manieră imperativă, nu exprimă numai prin el însuși dorința ambiției; după cum nici încruntarea sprâncenelor nu exprimă o lungă suferință în tăcere. Actorul surprinde în el însuși și la alții aceste indicii și le aplică cât mai bine la rolul ce-l are de jucat; aceasta este compoziția rolului său. Cuvintele sunt de asemenea niște indicații, niște simptome; a iubi n-a exprimat niciodată ceea ce simțim când iubim. Putem iubi o viață întreagă fără a spune un cuvânt despre asta, să fim iubiți fără să fi știut vreodată (cel puțin așa ne asigură Arvers!). Iată care este durata cuvintelor: fără legătură cu durata sentimentelor. Gesturile noastre merg mai adânc, dar asemenea cuvintelor, durata lor nu este neapărat aceea a sentimentelor noastre.

Dacă muzica dă comandă timpului, ea trebuie să aibă pentru aceasta motive temeinice și o bună justificare; astfel, cum ar îndrăzni oare să violeze un element atât de înrădăcinat în noi, ca timpul? Or, această justificare suntem noi înșine. Putem acuza de violență o artă pe care am inventat-o și am dezvoltat-o chiar noi? Noi înșine creăm violența muzicii și suntem împinși la aceasta de dorința nestăvilită de a ne autoexprima. Acceptăm bucuroși ca muzica să exprime ceea ce nu suntem în stare să exprimăm prin cuvinte și gesturi; și în această privință îi lăsăm întreaga libertate de acțiune. Cum folosește ea timpul în ceea ce ne privește? Dramaturgul își lărgește intervalele pentru a situa în cadrul lor indiciile necesare pentru comunicarea ce o are de făcut. Muzica nu are nimic de lărgit, nimic de prelungit: ea exprimă numai, și expresia ei va lua, fără vreo intenție prealabilă, forma și durata care îi convin. Sufletul muzicianului se deschide prin ea; el o călăuzește; dar de îndată ce această confidență a fost fixată pe hârtie, muzica devine aceea care ordonă. Muzica dezvăluie ascultătorului forma și intensitatea vieții lui interioare în proporții pe care acesta le acceptă pentru a le cunoaște originea (și știm ce plictiseală de moarte ne apucă atunci când nu le acceptăm!). Muzica ar constitui un mediu remarcabil între manuscrisul dramaturgului și scenă. Mai mult decât atât: ordonând succesiunea intervalelor, ea le

fixează totodată intensităţile relative, adică valoarea lor dramatică. Actorul care-şi cântă rolul nu mai este nevoit să-l interpreteze; muzica o face pentru el, muzica îi impune elocvenţa ei; actorul nu trebuie să-şi caute intonaţia, muzica i-o impune; el nu mai trebuie să scoată în valoare după capul lui, cutare sau cutare pasaj, muzica are grijă de asta. Tăcerile actorului sunt marcate tot de muzică, care ştie mai ales cum să le umple! Într-un cuvânt, muzica acaparează toată drama şi nu prezintă din ea decât ceea ce este indispensabil pentru a motiva şi a susţine exprimarea ei. Ea devine astfel mecanismul suprem al întregii opere dramatice; şi este aceea care ţine balanţa. Ierarhia pe care am menţionat-o n-a stabilit decât trei termeni: autorul, actorul şi spaţiul. La acestea se adaugă al patrulea: muzica. Într-adevăr, punând stăpânire pe timp, muzica îşi găseşte locul ierarhic între autor şi actor.

Datorită tabulei rasa pe care am făcut-o – un teren arid, trebuie s-o recunosc împreună cu dumneavoastră – am putut explora şi înţelege elementele esenţiale ale artei dramatice.

(Din vol.: *Cahiers – J.-L. Barrault*, Ed. Julliard, dec. 1921, Trad.: L.C.)

CRAIG, Gordon Edward (1872-1966)

Regizor, scenograf, gravor, teoretician englez, *C.* debutează ca actor, dar ulterior renunţă pentru a se dedica regiei şi scenografiei. Pune în scenă opere de Purcell, Händel, iar apoi lucrări de Ibsen şi Shakespeare. Publică, în 1905, lucrarea decisivă pentru gândirea teoretică modernă, *Arta teatrului*, concepută ca un dialog între un regizor şi un amator de teatru. Afirmă şi teoretizează arta regiei, ca artă creatoare a spectacolului în condiţiile unei teatralităţi eliberată de servituţile faţă de text. Aduce contribuţii importante privind arta actorului, propunând „supramarioneta". Teoretizează crearea unor decoruri stilizate, epurate de cultul imitaţiei realiste, urmărind spiritul şi ordinul arhitectural al piesei. Organizează un atelier de teatru numit „Arena Goldoni", la Florenţa, unde, din 1908 publică importanta revistă „The Mask", în numărul 2 al căreia va apărea eseul său *Actorul şi supramarioneta*. Alte lucrări: *Despre arta teatrului* (1911), *Către un nou teatru* (1912).

Despre arta teatrului

Primul dialog între un profesionist și un amator de teatru

Regizorul: (...) Spuneți-mi, știți ce este Arta Teatrului?

Amatorul: Mi se pare că este arta dramatică, interpretarea actorilor.

R: Partea înseamnă totul?

A: Nu, fără îndoială. Dar vreți să spuneți că Arta Tçatrului constă în piesă?

R: Piesa este o operă literară. Cum ar putea o artă să fie în același timp o alta?

A: Dacă această artă nu constă nici în jocul actorilor, nici în piesă, trebuie să conchidem că se află în regie sau dans? La asta vă gândiți?

R: Nu. Arta Teatrului nu este nici jocul actorilor, nici piesa, nici regia, nici dansul; ea este formată din elementele care le compun; din gest, care este sufletul jocului; din cuvinte, care sunt corpul piesei, din linii și culori, care sunt însăși existența decorului; din ritm, care este esența dansului.

A: Din gest, cuvinte, linii, culori și ritm; care este cel mai esențial pentru această artă?

R: Nici unul mai mult decât celălalt. La fel cum pentru pictor, o culoare nu este mai utilă decât alta, pentru muzician, un sunet decât altul. Totuși, gestul este poate cel mai important; el este pentru Arta Teatrului ceea ce e desenul pentru pictură, melodia pentru muzică. Arta Teatrului este născută din gest-mișcare-dans.

A: Crezusem întotdeauna că s-a născut din discurs și că Poetul îi hotărâse soarta.

R: E părerea obișnuită, dar reflectați o clipă. Imaginația poetului se exprimă în cuvinte armonioase: el cântă sau recită aceste cuvinte și rămâne la aceasta. Acest poem, spus sau cântat, se adresează urechilor noastre și astfel, imaginației noastre. Noi nu vom obține nimic prin faptul că poetul alătură gestul povestirii sau cântecului; dimpotrivă, aceasta nu va face decât să ne tulbure.

A: Da, înțeleg că gestul nu poate adăuga nimic unui perfect poem liric fără a-i strica armonia. Dar este aceasta aplicabil și la poezia dramatică?

R: Fără îndoială. Amintiți-vă că e vorba de poemul dramatic și nu de dramă. Sunt însă lucruri diferite. Primul este scris pentru a fi *citit*, celălalt trebuie *văzut*, jucat pe scenă. Gestul este necesar dramei, inutil poemului. Gestul și poezia n-au nimic comun. Și, de asemenea, nu trebuie să confundăm deloc poetul dramatic cu dramaturgul. Unul scrie pentru cititor sau auditor, celălalt pentru publicul unui teatru. Știți cine a fost părintele dramaturgului?

A: Cred că poetul dramatic, nu?

R: Greșeală. A fost dansatorul. Și în loc de a se folosi de cuvinte doar în felul poetului liric, dramaturgul făuri prima sa piesă cu ajutorul gestului, al cuvintelor, al liniei, al culorii și al ritmului, adresându-se în același timp ochilor și urechilor noastre printr-un joc îndemânatic al celor cinci factori.

A: Ce diferență e între operele acestor primi dramaturgi și cele ale contemporanilor?

R: Primii dramaturgi erau născuți în teatru, în timp ce contemporanii nu. Aceia știau ceea ce aceștia nici azi nu știu. Știau că atunci când apăreau împreună cu tovarășii lor în fața publicului, el era mai dornic *să vadă* ceea ce urmau să facă decât *să audă* ceea ce ar fi avut de spus. Ei știau că fără îndoială vederea este simțul cel mai prompt și mai ascuțit al omului. Ceea ce întâlneau mai întâi în fața lor erau șiruri de ochi curioși și avizi. Iar spectatorii, plasați prea departe ca să poată auzi totul, păreau că se apropie prin intensitatea străpungătoare a privirilor lor. Dramaturgul li se adresa când în versuri, când în proză, totdeauna prin mișcare, care în poezie se exprimă prin dans, în proză prin gest.

A: După dumneavoastră, regizorul trece înaintea actorilor?

R: Da, regizorul este pentru actor ceea ce este dirijorul pentru cântăreți, editorul pentru tipograf.

A: Considerați regizorul ca un meșteșugar, și nu ca un artist?

R: Atunci când interpretează operele dramaturgului, cu ajutorul actorilor săi, al scenografilor și al altor meșteșugari, este el însuși meșteșugarul-șef. Dar când va ști să combine linia, culoarea, mișcările și ritmul, va deveni artist. În acea zi nu vom mai avea nevoie de dramaturg. Arta noastră va fi independentă.

Actorul şi Supramarioneta

(...) Jocul actorului nu constituie o Artă şi e o greşeală că se dă actorului numele de artist. Căci tot ceea ce este accidental, e contrar Artei. Arta este antiteza Haosului, care nu e altceva decât o avalanşă de accidente. Arta nu se dezvăluie decât după un plan ordonat. Reiese cu claritate că pentru a crea o operă de Artă noi nu ne putem servi decât de elemente de care ne folosim cu siguranţă. Or, omul nu este printre ele. Întreaga sa natură tinde către independenţă; întreaga sa persoană arată că ea nu ar putea fi întrebuinţată ca „Materie" teatrală.

Pornind de la faptul că teatrul modern se serveşte de persoana actorului ca de instrumentul artei sale, tot ceea ce creează el îmbracă un caracter accidental. Gesturile actorului, expresia figurii sale, sunetul vocii, toate acestea sunt sub stăpânirea emoţiilor: inspiraţia învăluie întotdeauna Artistul şi-i poartă barca fără a o răsturna. Dar actorul este stăpânit de emoţia sa; ea îi îngheaţă braţele, dispune de el după bunu-i plac. El este sclavul său, se mişcă parcă rătăcit într-un vis, ca în demenţă, bălăbănindu-se de colo până colo. Faţa şi membrele, dacă nu sapă oricărui control, rezistă foarte slab torentului pasiunii interioare şi sunt gata să-l trădeze în orice clipă. Inutil a încerca să se stăpânească raţional. Înţeleptele sfaturi ale lui Hamlet adresate actorilor[1] (acelea ale visătorului, şi nu ale logicianului, în treacăt fie spus) se spulberă în vânt. Membrele refuză să se supună raţiunii când emoţia se înflăcărează, atunci când gândirea nu încetează să alimenteze centrul emoţiilor. Acelaşi lucru despre expresia feţei ca şi despre mişcările corpului: gândirea luptă şi momentan ajunge să conducă privirea, să modeleze după plac muşchii feţei; dar deodată gândirea, care stăpânea pentru moment expresia, este înlăturată de emoţie, care se încălzeşte prin chiar munca raţiunii. Într-o străfulgerare, înainte ca gândirea să protesteze, pasiunea arzândă pune stăpânire pe expresia actorului. Ea se nuanţează, se schimbă, pasiunea o tulbură, o chinuie în întreg corpul actorului; iată-l, complet stăpânit de emoţie căreia i se abandonează: „Fă din mine

[1] *Hamlet*, Actul III, scena 2.

ceea ce vrei"; expresia feţei se înstrăinează din ce în ce mai mult – nimic nu iese din nimic.

Acelaşi lucru pentru voce. Emoţia o sparge, o prinde în complotul senzaţiilor contra gândirii.

După cum am scris altundeva, Teatrul va continua să se dezvolte şi într-un număr oarecare de ani actorii îi vor opri ascensiunea. Întrevăd totuşi o ieşire prin care vor putea să scape actualei lor servituţi. Ei vor recrea o nouă manieră de a juca constând în mare parte din gesturi simbolice. În zilele noastre, actorul se străduieşte să *personifice* un caracter şi să-l interpreteze; mâine va încerca să-l *reprezinte* şi să-l interpreteze. Astfel va renaşte stilul.

Astăzi, personificând un caracter, actorul dă impresia că anunţă publicul: „Priviţi-mă! Eu voi fi acesta, eu voi face cutare lucru." Apoi el începe să *imite* cât mai exact posibil ceea ce a anunţat că va *imita*. Să spunem că e Romeo. El explică publicului că e îndrăgostit şi o arată... îmbrăţişând-o pe Julieta.

Actorul va dispărea; în locul lui vom vedea un personaj fără viaţă, care va purta, dacă vreţi, numele de „Supramarionetă" – până când îşi va cuceri un nume mai glorios.

Aceasta nu va rivaliza cu viaţa, ci va trece dincolo de ea; ea nu va înfăţişa corpul în carne şi oase, ci corpul în stare de extaz, şi în timp ce va răspândi un spirit viu, se va drapa într-o frumuseţe de moarte. Acest cuvânt, *moarte*, îmi vine de la sine prin apropierea cu cuvântul *viaţă*, de la care se revendică fără încetare realiştii. Unii poate vor vedea, pe nedrept, o afectare din partea mea, mai ales aceia care nu resimt puterea şi frumuseţea misterioasă a operelor de artă senine (...).

(Din vol.: *De l'art du théâtre* – Ed. Lieutier, Paris. Trad.: L.C.)

STANISLAVSKI, Konstantin Sergheievici (1863-1938)

Om de teatru rus. Participă la organizarea şi conducerea „Societăţii de muzică rusă", începând din 1885, şi a „Societăţii de artă şi literatură" în 1888. Împreună cu Nemirovici-Dancenko creează celebrul „Teatru

de artă" (1897). Reacționează contra patetismului teatral, a declamatoriului, propunând un nou tip de interpretare, bazat pe adevărul reacțiilor umane, a autenticității relațiilor dintre personaje, cât și a mediului, de a cărui reconstituire veridică se preocupă. Se elaborează o tehnică de joc, prin care actorul să-și mențină capacitatea de cooptare a subconștientului la creație, în condițiile repetabilității specific teatrale, fără a eșua în clișee stereotipe, la care se adaugă o sumă de exerciții și procedee formând „sistemul" stanislavskian ale cărui principii le expune în *Munca actorului cu sine însuși*, apărută la 1938. Partea a doua a cărții – *Munca actorului asupra rolului*, rămâne neterminată. Ca regizor, parcurge mai multe etape, descrise în *Viața mea în artă* (1924). Îl descoperă pe Cehov, ale cărui piese le va monta pe rând la „Teatrul de artă". Influența sa teoretică se manifestă atât în arta spectacolului european, cât și în a celui american.

Munca actorului asupra rolului

(...) La început, eu nu dau actorului nici cartea, nici rolul și îl rog insistent să nu le folosească acasă ca să nu denatureze concepția mea.

Înconjurați-vă deci de împrejurările date în piesă și răspundeți sincer: ce ați fi făcut voi (iar nu o ființă necunoscută vouă, Hlestakov) pentru a scăpa dintr-o situație fără ieșire?...

...Ce ați fi făcut în viața reală, aici, astăzi, acum, cum ați fi ieșit din situația în care v-a pus Gogol?

...Pentru a putea intra în scenă ca un om, iar nu ca un actor, trebuie să aflați cine sunteți, ce vi s-a întâmplat, în ce condiții stați aici, cum vă petreceți ziua, de unde ați venit și multe alte împrejurări date, ce n-au fost încă create de voi, care au o influență asupra acțiunilor voastre. Cu alte cuvinte, numai pentru a intra corect în scenă este nevoie de cunoașterea vieții piesei și a propriei voastre atitudini față de aceasta.

...Nici eu, nici Nazvanov nu puteam intra în scenă ca oameni iar nu ca actori fără a fi justificat în prealabil acțiunea noastră fizică simplă printr-o serie întreagă de invenții ale imaginației, împrejurări date, diverse „dacă ar fi" etc.

...Acțiunile fizice simple ne-au cerut nu numai invenții ale imaginației, ci și dezmembrarea scenei respective în fragmente,

în sarcini: aveam nevoie de o logică, o consecvență a acțiunilor și sentimentelor, de căutarea adevărului lor, de crearea credinței, „eu sunt acela" etc. Dar pentru a le realiza în noi, nu stăteam la masă cufundați în lectura cărții, nu împărțeam textul piesei în fragmente cu creionul în mână, ci rămâneam pe scenă și acționam căutând în faptă, în însăși viața naturii noastre umane, acel ceva care să ajute acțiunile noastre.

...Însăși propria noastră natură ne venea în ajutor și ne călăuzea. Aprofundați acest proces și veți înțelege că era de fapt o *analiză lăuntrică* și *exterioară* a propriei noastre ființe, a omului în condițiile vieții rolului. Un asemenea proces nu seamănă cu studiul rece, rațional al rolului, pe care îl fac în general actorii în stadiul inițial al muncii lor.

Procesul despre care vă vorbesc este executat concomitent de toate potențele intelectuale, emoționale, spirituale și fizice ale ființei noastre... Preocupați de acțiunea noastră fizică imediată, noi nu ne gândim și nici nu bănuim măcar existența procesului lăuntric complex de *analiză* care se desfășoară firesc și neobservat în noi.

În felul acesta, noul secret și noua însușire a metodei mele de creare a vieții trupului uman al rolului constă în aceea că cea mai simplă acțiune fizică în timpul întruchipării ei reale pe scenă îl silește pe actor să creeze din propriul său îndemn cele mai diverse invenții ale imaginației, împrejurările date, „dacă ar fi".

Dacă pentru o singură și cea mai simplă acțiune fizică este nevoie de o activitate atât de intensă a imaginației, atunci pentru crearea unei întregi linii de viață a trupului uman al rolului este necesară o serie lungă și neîntreruptă de invenții și împrejurări date, proprii întregii piese.

Ele pot fi înțelese și obținute numai cu ajutorul unei analize amănunțite întreprinse de toate potențele spirituale ale naturii noastre creatoare. Metoda mea impune de la sine o asemenea analiză.

Vreau să subliniez aici tocmai această calitate nouă, rodnică, de autoanaliză firească, spontană.

Următoarea condiție care constituie *baza* metodei mele constă în *accesibilitatea* sarcinilor fizice în momentul abordării rolului.

Aceste sarcini nu trebuie să forţeze şi să depăşească posibilităţile creatoare ale artistului, ci dimpotrivă, să poată fi executate uşor, firesc...

Actorul are nevoie, înainte de toate, să-şi însuşească temeinic acţiunile fizice corecte, cele mai elementare şi accesibile tuturor. De la acestea, sau mai bine zis, de la impulsurile lăuntrice către acestea îmi încep eu munca.

Cu timpul, când rolul va câştiga în profunzime, voi cere eu însumi multe, foarte multe informaţii dintre cele mai diverse, asupra piesei. Dar la început, când abia te apropii de piesă şi când încă nu s-a format o bază de care să te poţi ancora solid, mă tem de lucrurile de prisos care încurcă şi complică munca prematur.

Trebuie să înţelegeţi importanţa faptului că, la început, actorul însuşi, din proprie iniţiativă, necesitate şi îndemn caută ajutor şi indicaţii în afară, şi nu le primeşte în mod forţat. În primul caz el îşi păstrează independenţa, în celălalt o pierde. Materialul spiritual, creator, preluat de la altul fără să fie trăit în propriul suflet este rece, raţional, neorganic.

Spre deosebire de acesta, un material propriu îşi ocupă imediat locul cuvenit şi intră în acţiune. Ceea ce se ia din propria natură organică, din propria noastră experienţă şi viaţă, ceea ce are un răsunet în sufletul nostru nu poate fi străin de artistul din noi.

Dacă te laşi *prins* de acţiunile fizice, te *desprinzi* de viaţa forţelor tale lăuntrice, subconştiente, naturale. Prin aceasta le laşi să acţioneze liber şi le *angrenezi* în munca de creaţie. Cu alte cuvinte, îndreptaţi-vă atenţia către crearea „vieţii trupului uman". Prin aceasta veţi da deplină libertate naturii voastre, care, independent de conştient, vă va ajuta provocând, însufleţind şi justificând acţiunile voastre fizice.

În experienţa mea cu Hlestakov, cufundându-mă în acţiunile fizice pentru crearea „vieţii trupului uman", eu nu eram conştient de ceea ce se petrece înlăuntrul meu. Îmi închipuiam cu naivitate că eu singur creez acţiunile fizice, că le dirijez. În realitate însă, ele nu erau decât o reflectare exterioară a acelei vieţi, a acelei activităţi creatoare care se desfăşura dincolo de conştientul meu, undeva în interior, sub acţiunea forţelor subconştiente ale naturii...

Metoda mea ...*atrage în acțiune într-un mod normal, firesc, cele mai subtile, mai inefabile forțe creatoare ale naturii.* Vreau să subliniez această nouă calitate a metodei mele...

Noua însușire a metodei mele constă în aceea că ea ajută la *găsirea în sufletul omului-artist creator, a unor resurse lăuntrice proprii, vii, analoge cu rolul...*

Datorită acestui fapt, cel ce creează reușește să perceapă prin propriile sale simțuri psihologia rolului. Tocmai de aceea în limba noastră „a cunoaște" este sinonim cu „a simți". (...)

Rezultatul trebuie căutat în acea disponibilitate care se formează la cel ce creează, după ce a analizat linia vieții trupului și spiritului uman al rolului. Mulți dintre voi au reușit, nu o dată, să-și creeze *disponibilitatea scenică lăuntrică* adecvată. Dar, după cum am mai spus, ea nu este suficientă pentru a anima toate „elementele", pentru a aborda studiul și analiza piesei și a rolului cu toată ființa noastră, iar nu doar cu rațiunea. Este necesar a adăuga la disponibilitatea creată *o percepție reală a vieții rolului în împrejurările date ale piesei.* Aceasta produce în sufletul artistului creator o transfigurare, o metamorfoză miraculoasă...

După primul contact cu opera poetului impresiile trăiesc în noi ca niște pete, ca niște momente izolate, adesea extrem de pregnante, adânci, care dau tonul întregii creații următoare. Dar aceste momente disparate, unite doar prin linia exterioară a fabulei, fără o legătură lăuntrică generală, nu te introduc încă în atmosfera generală a piesei. N-o poți înțelege până când nu-i simți întreaga viață – nu numai spirituală, ci și fizică.

Și dacă îți vei reprezenta nu numai mental, ci vei îndeplini și fizic acțiunile tale analoge cu rolul, în împrejurări date analoge cu rolul, abia atunci vei căpăta posibilitatea de a înțelege și a simți viața autentică a persoanei reprezentate, nu numai cu mintea, ci și cu simțirea vie a întregului tău organism...

O asemenea asimilare se face nu numai prin rațiune, ci cu ajutorul tuturor forțelor creatoare, al tuturor elementelor disponibilității scenice, îmbinate cu senzația reală a vieții piesei.

Înainte de toate, eu iau acțiunea ca fiind cea mai accesibilă și mai ușor de fixat; apoi duc actorul pe linia acțiunii. Este posibil ca acțiunea să fie absolut corectă, iar linia lăuntrică – absolut

greşită? Nu, aceasta nu este cu putinţă. Dacă acţiunea a fost executată perfect şi aţi ales această acţiune în mod logic, din viaţa voastră, din propriul vostru univers de simţire – înseamnă că în voi s-a şi format unitatea celor două linii. Dacă aţi efectuat acţiunea fizică – înseamnă că în voi există deja şi linia lăuntrică.

...Încercaţi să asimilaţi un exerciţiu greu de fragmente, executând acţiunile fizice cele mai simple, bineînţeles în deplină concordanţă cu întregul. Dacă cea mai mică acţiune auxiliară este adusă până la adevăr, atunci tot întregul se va desfăşura just şi veţi crede în autenticitatea lui.

...Jucaţi-vă cu un obiect imaginar...

M-am apucat să număr nişte bani inexistenţi...

O acţiune după alta, clipă de clipă, logic şi consecvent. Torţov îmi dirija activitatea fizică. În timp ce număram banii imaginari îmi aminteam treptat cum, în ce ordine şi succesiune se săvârşeşte în viaţă o asemenea operaţie.

Dintre toate acţiunile logice ce mi le sugera Torţov simţeam cum prinde viaţă în mine o atitudine cu totul diferită faţă de obiectul imaginar. Parcă luase, într-adevăr, forma banilor imaginari sau, mai bine zis, a provocat o optică justă faţă de obiectul imaginar, inexistent în realitate. Nu este deloc unul şi acelaşi lucru să mişti degetele fără rost sau să numeri nişte bancnote murdare, mototolite, pe care le vedeam în minte.

De cum am simţit adevărul autentic al acţiunii fizice, imediat am avut o senzaţie de bunăstare pe scenă. Totodată au apărut, fără să vreau, spontan, şi alte gesturi.

...Conţinutul vieţii actuale a spiritului uman este profund şi important, deoarece s-a format pe temelia suferinţelor, a luptei şi a eroismului, în mijlocul unor catastrofe cumplite, a foametei, a luptei revoluţioanre.

Această bogată viaţă spirituală nu poate fi redată numai printr-o ascuţime exterioară, a formei...

Pentru a transmie sentimente şi pasiuni mari este nevoie de un mare artist, un artist înzestrat cu o forţă, cu o tehnică şi cu un talent uriaş... Fără ajutorul tehnicii, spontaneitatea şi intuiţia vor distruge trupul şi sufletul actorului în urma redării repetate a trăirilor şi pasiunilor puternice ale unui suflet contemporan.

Trăirea îl ajută pe artist să realizeze scopul fundamental al artei dramatice, care constă în *crearea „vieții spiritului uman" al rolului și în redarea acestei vieți pe scenă într-o formă artistică.*

Sarcina noastră principală nu este numai de a reda viața rolului în manifestările ei exterioare, ci mai ales de a crea pe scenă viața interioară a personajului întruchipat și a întregii piese, adaptând la această viață străină propriile noastre sentimente omenești, împrumutându-i toate elementele organice ale propriului nostru suflet.

Țineți minte, o dată pentru totdeauna, că acest țel principal, fundamental al artei noastre trebuie să vă călăuzească în toate momentele creației și vieții noastre scenice. Iată de ce ne gândim, în primul rând, la latura interioară a rolului, adică la viața lui psihică ce se creează cu ajutorul procesului lăuntric de trăire.

Veți începe... să vă simțiți în situația personajului piesei, să vă trăiți propriile voastre sentimente, dar analoge cu ale lui.

Lucrați în felul acesta întregul rol, și atunci veți vedea că fiecare moment al vieții voastre pe scenă va provoca trăirea corespunzătoare. O serie neîntreruptă de asemenea momente va crea o linie continuă a trăirii rolului, a „vieții spiritului uman" al rolului. (...)

(...) Actorul se dăruiește rolului numai în acele momente când acesta îl atrage, îl prinde. Atunci el se contopește cu personajul și se transpune creator.

Sunt fericit că am înțeles cum trebuie să trăiești viața altuia și ce este *transpunerea* și *individualitatea*. Acestea sunt cele două calități primordiale ale talentului actoricesc.

Individualitatea în transpunere este un lucru de mare importanță. Și întrucât actorul trebuie să creeze pe scenă personajul, iar nu să se arate doar pe sine spectatorului, transpunerea și individualizarea devin necesare pentru noi toți. Cu alte cuvinte, toți actorii creatori de personaje, fără excepție, trebuie să se transpună și să se individualizeze.

Nu există roluri neindividualizate.

În nici un fel de condiții actorul nu trebuie să se îndepărteze de sine. Indiferent pe cine joacă, în fiecare clipă el se joacă pe sine, pentru că nu poate juca pe altcineva. Se comite o mare gre-

şeală în modul de a înţelege transpunerea. Transpunerea nu constă în a te îndepărta de tine însuţi, ci în faptul că în acţiunile rolului te înconjuri de împrejurările date ale rolului şi le asimilezi în aşa măsură încât nu mai ştii „unde sunt eu şi unde e rolul?" Aceasta este adevărata transpunere...

(...) Legile generale ale creaţiei, ce pot fi analizate conştient, nu sunt prea numeroase, rolul lor nu este atât de elevat şi se limitează la sarcini de serviciu; totuşi, aceste legi ale naturii, accesibile conştientului nostru, trebuie studiate de fiecare actor, deoarece numai cu ajutorul lor poate fi pus în mişcare aparatul creator supraconştient, a cărui substanţă va rămâne pentru noi, probabil întotdeauna în domeniul miraculosului. Cu cât mai genial este un actor, cu atât îi sunt mai necesare mijloacele tehnice ale creaţiei, accesibile conştientului, ca să acţioneze asupra ungherelor secrete ale supraconştientului, ascunse în el şi în care sălăşluieşte inspiraţia.

Tocmai aceste legi elementare psihofizice şi psihologice nu au fost încă suficient studiate şi analizate. Ne lipsesc informaţiile şi studiile asupra lor, precum şi exerciţiile bazate pe aceste studii. Aceasta face ca arta noastră să fie improvizaţie întâmplătoare, uneori inspirată, alteori dimpotrivă, înjosită până la meşteşug, cu şabloane şi clişee fixate o dată pentru totdeauna.

Oare actorii îşi analizează arta, natura ei? Nu, ei învaţă cum se joacă un rol sau altul, iar nu cum se creează el organic... Or, arta trebuie să ne înveţe cum să trezim în noi, conştient, natura creatoare, inconştientă, pentru o creaţie organică supraconştientă.

Trebuie să ştim cum să trezim şi cum să dirijăm natura artistică. Pentru aceasta există metodele psihotehnicii. Menirea lor constă în a trezi conştient, pe căi indirecte, subconştientul şi a-l angrena în activitatea de creaţie. Tocmai de aceea, unul dintre principiile fundamentale ale artei noastre, a trăirii, este următorul: „Creaţia subconştientă a naturii prin intermediul psihotehnicii conştiente a actorului." (Subconştientul prin conştient – involuntarul prin voluntar.)

(...) În ce constă forţa creatoare a regizorului? În aceea că el ştie să stimuleze voinţa actorilor, ştie să le trezească interesul, imaginaţia. Este mult mai uşor să influenţezi astfel şaptezeci de

oameni decât două sute. Pentru a ține în mână mulțimea numeroasă a acelora care creează spectacolul, este nevoie de voința puternică, de toată energia și străduința regizorului.

Pentru a-i învăța pe alții, trebuie să cunoști tu însuți ceea ce predai. De aici rezultă logic că fiecare regizor trebuie să fie măcar pentru o anumită perioadă actor.

Este important ca el să pătrundă, adică să simtă psihotehnica actoricească, procedeele, modurile de abordare a rolului, a creației, toate trăirile complexe legate de meseria noastră și de apariția în public. Fără asta, regizorul nu-i va înțelege pe actori și va găsi un limbaj comun cu ei.

Înainte de toate, trebuie pusă la punct linia generală, lăsând la o parte faptul că unele amănunte nu reușesc de la început. Când rolul va prinde viață, corectarea amănuntelor e o nimica toată. De asemenea, recomand să se facă planul fiecărei repetiții, eliberându-i pe cât posibil pe acei cu care se poate termina rapid munca trasată și lăsându-i la urmă pe acei care au nevoie de o muncă mai susținută.

Nimic nu-i strică mai mult pe tinerii actori și nu demoralizează munca decât rolurile și piesele pentru care n-a fost găsită cheia potrivită. Când acest lucru este bine făcut, actorul crește singur. În caz contrar el decade fără să vrea și regresează.

Într-un rol bine lucrat, actorul și tehnica sa se dezvoltă cu fiecare spectacol. De aceea este foarte important *ca toate piesele din repertoriu, fără excepție, să fie lucrate până la capăt, să nu se facă de mântuială, ci temeinic și pentru multă vreme.* Datorită acestui lucru actorul va progresa *permanent,* iar o dată cu el și teatrul.

(...) A venit momentul să vă vorbesc despre încă un element sau, mai bine zis, o condiție a disponibilității scenice... Ea este generată de amtosfera care îl înconjoară pe artist nu numai pe scenă, dar și în sală: etica actoricească, disciplina creatoare și simțul colectivității în munca noastră scenică.

Toate împreună dau o vigoare artistică, o dorință de a acționa împreună. O asemenea stare este favorabilă creației...

...Ea pregătește și contribuie la crearea disponibilității scenice.

Voi numi acel lucru despre care vorbim, etică actoricească; ea joacă unul din rolurile principale în generarea acelei stări premergătoare creației.

Etica actoricească şi starea pe care o generează sunt foarte importante şi necesare în meseria noastră, datorită particularităţilor ei.

Scriitorul, compozitorul, pictorul, sculptorul, pot lucra atunci când le convine...

Altfel stau lucrurile cu artistul scenei. El trebuie să fie gata să creeze într-un timp anume, indicat pe afiş. Cum să-ţi ordoni să fii inspirat într-un moment anume? Nu este chiar atât de simplu.

...Ordinea, disciplina, etica şi celelalte ne sunt necesare nu numai pentru bunul mers general al lucrurilor, ci mai ales pentru obiectivele artistice ale artei şi creaţiei noastre.

Prima condiţie pentru crearea stării premergătoare de lucru constă în traducerea în viaţă a devizei: „Iubeşte arta în tine, iar nu pe tine în artă". De aceea, înainte de toate, aveţi grijă ca artei voastre să-i fie bine în teatru...

În meseria noastră trebuie să ştii să te controlezi. Actorul are nevoie de o disciplină militară.

(Din: *Sobranie Socinenii*, vol. II, III, IV, VI şi *Statii, reci, besedi, pisma*. Trad.: L.C.)

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievici (1874-1942)

Regizor rus. Debutează alături de Stanislavski, de a cărui estetică se desparte ulterior. Parcurge mai multe etape: stilizarea, grotescul, convenţionalitatea, constructivismul. *M.* afirmă caracterul convenţional al spectacolului, combătând identificarea lui cu viaţa. Se distinge prin mari virtuţi plastice (în montarea cu *Hedda Gabler* de Ibsen), prin redescoperirea formelor de teatru popular în *Balancik* de Block, a celor tradiţionale, în *Don Juan* de Molière sau *Mascarada* de Lermontov. După Revoluţie, *M.* regizează spectacole de masă, colaborează cu Maiakovski, ale cărui opere le montează, apelează la mişcarea constructivistă pentru realizarea unor spectacole destinate proletariatului. Ultimele montări importante au fost *Pădurea* de Ostrovski (1924) şi *Revizorul* de Gogol (1926). În activitatea sa teoretică şi pedagogică, privind îndeosebi jocul

actorului, propune „biomecanica", *Despre teatru*, din 1913, este titlul volumului său teoretic.

Recenzie la cartea lui A. Tairov: *Notele unui regizor*

Când el afirmă că acrobatul este un „actor", şi nu o „păpuşă mecanică", îşi trădează neînţelegerea întregii complexităţi a jocului actoricesc. În actorul-acrobat sunt întotdeauna doi inşi într-unul singur: a1 dă o sarcină (elementul activ), a2 exprimându-şi acordul faţă de primirea de la a1 a formelor care îi sunt propuse, se pune în situaţia de material (elementul pasiv). Începe jocul. La calitatea de iniţiator al lui, a1 se alătură, de îndată, ceea ce îl face să se situeze faţă de a1 în postura de aparat de reglaj; a2, rămânând în esenţă un fenomen de tip pasiv, e în acelaşi timp nu numai material, ci şi forţă de lucru care s-a angajat în îndeplinirea sarcinii, conştientă că e o maşină. Fără a dezvolta în limitele înguste ale recenziei mele toate amănuntele acestei formule: n = a1 + a2, obligatorie în jocul actoricesc, eu afirm (deşi o asemenea afirmaţie poate părea paradoxală) că şi în actorul acrobat, fireşte unul ca Max Dearly de exemplu, ca şi la sicilianul Grasso, care se pricepea să-şi încălzească excitabilitatea reflectorie până la cel mai înalt grad şi, de aceea, părea un actor de trăire, avem de-a face cu păpuşa mecanică. Un acrobat executând un număr de turniche (Max Dearly cu jocul lui cu pensula în *Mon bébé* de Hennequin) ca şi orice animal în libertate, deoarece mişcările lor sunt organizate şi mecanizate, pot fi apreciaţi ca obiecte pentru schema bazelor de tip păpuşăresc ce apare în mişcările lor. Tocmai în asta constă chestiunea: în om (ca şi în alte animale: membrele tuturor animalelor sunt oare asemănătoare?) coexistă alături de mişcările trupului, care par a fi uneori într-o libertate anarhică, şi sistemul, atât de nesuferit lui Tairov, care îl pune pe cel ce acţionează în spaţiu în situaţia de păpuşă mecanică.

Descrierea lumii făcută de Ptolomeu i-a sugerat lui Leonardo da Vinci să facă din studiul cărţii despre începuturile mecanicii o lucrare ce precede cu necesitate cercetarea legilor deplasării în spaţiu a unora sau a altora dintre părţile mobile ale corpului omu-

lui şi animalelor. Descrierea lumii de către Ptolomeu trebuie deci să devină instructivă pentru punerea în funcţiune a unei maşini pe baza „legii unice a mecanicii în toate fenomenele forţei" (Da Vinci). Nu apare nici un moment în actor aprinderea intensivă a combustibilului în domeniul emoţiilor lui a2 material, întrucât elementul de reglaj a1 e permanent de veghe.

Când propunem în şcolile noastre teatrale noi un sistem organizat de materii care au drept ţel să antreneze în a2 materialul în cele mai diverse direcţii pentru ca el să-şi poată demonstra „fiecare poziţie a anatomiei cu limpezime geometrică" (L. Da Vinci), nu e oare diletantism să spui, cum face Tairov, că în afara cursurilor de „plastică" (iată!) şi „gimnastică de balet" (iată! iată!) el a introdus în şcoala sa cursuri de scrimă, acrobatică şi jonglerie? Lipsa totală de cunoştinţe a lui Tairov în domeniul biomecanicii, care este absolut obligatorie pentru arta actoricească, i-a adus pe actorii teatrului său în situaţia ca antrenamentele pline de râvnă din sala de scrimă, acrobatică şi jonglerie să dea rezultate neaşteptate: mişcările celor de la Teatrul de Cameră pe estrada scenică nu sunt asemănătoare cu ale echilibriştilor şi excentricilor (grotescul e natura teatrului nu numai în bufonadă, ci şi în tragedie, şi în tragicomedie, şi, în general, în tot teatrul). La cei de la Teatrul de Cameră nu alternează mişcările mari, fuga puternică, săriturile şi mersul stabil al lui Delsarte, la care „toate atitudinile, mişcările trupului, faţa, povesteşte ceea ce iniţiatorii ar voi să oblige să fie simţite". La Teatrul de Cameră constatăm ignorarea insistentă a regulii lui Da Vinci de a nu face „nici mişcări mari în sentimente mici, nici mişcări mici în sentimente mari". În tabloul sinoptic al lui Carlo Blasis sunt notate: pas, enchaînement, arabescuri, când e vorba de elementele dansului, dar când e vorba despre pantomime, apar în tablou deja altele: gesturi, fizionomia, stări extra-scenice de natură diferită.

Mâinile sunt ca nişte aripioare atunci când balerina alunecă pe scenă, pasul ne trădează în fiecare clipă intenţia ei de a-şi lua zborul fâlfâind. Oare pot spune în acest caz: „Iată o fugă"? Fiecare mişcare o poţi aprecia ca zbor, dar dacă balerina cade pe podeaua scenei, nici măcar tulle-ul de la costumul ei nu se va mototoli. Despre Nijinski în orice moment al dansului său, recenzorul e gata

să spună: „aerian". Această artă apare ca rezultat al unui antrenament special cu exerciții de gimnastică specială de balet. Iată la ce duc exercițiile „plastice". Și pe deasupra scrima. Dar și ea, în anturajul special de materii specifice de predare, dă rezultate speciale.

Dacă pentru tragicomedianul care învață nu este pusă în centru biomecanica înconjurată de jocuri gimnastice, dacă nu se practică schiul, sportul pe gheață, aruncarea discului și a săgeții, hocheiul, fotbalul, boxul, lupte greco-romane și altele asemenea, atunci și scrima, și acrobatica, și jongleria, în mod inevitabil fie că se transformă în amuzamente de „dandy", fie că actorul se îmbogățește cu cunoștințe numai pentru acele cazuri când va trebui pe scenă să se bată cu floreta (Hamlet, Don Juan) sau să joace un bufon.

Acrobatica despre care vorbește Tairov în cartea lui și aceea pe care am văzut-o nu o dată pe scena Teatrului de Cameră, nu are nimic comun cu acea acrobatică ce devine un fenomen al teatrului nou, netutelată de diletanți.

Noul spectator de astăzi (vorbesc despre proletariat), spectatorul cel mai apt după părerea mea să se elibereze de hipnoza iluzionismului, și anume cu condiția ca el să știe (și sunt convins că va ști) că în fața lui se află un joc, va intra în acest joc în mod conștient, căci prin joc el va voi să se afirme ca participant la acțiune și ca *creator al unei esențe noi*, căci pentru el cel viu (ca pentru un om deja transformat în comunism) orice esență teatrală nu-i decât un pretext să proclame din când în când, în excitabilitatea lui reflectorie, *bucuria existenței noi*.

(Din vol.: *Stati, pisma, reci, besedî*, vol. II, 1917-1939, Ed. Iskusstvo, Moscova, 1968. Trad.: L.C.)

Baraca târgului

Benois dă un sens peiorativ „cabotinajului"... și consideră că este falsă introducerea lui în sfera teatrală.

Dar ce este cabotinajul? Poate teatrul să nu-l ia în considerație? *Cabotinul* este, la început, un actor ambulant, înrudit cu mimii, histironii, jongleurii. El stăpânește o minunată tehnică actori-

cească. El a contribuit la înflorirea teatrului occidental italian şi spaniol în secolul al XVII-lea. Oriunde se montează un spectacol se află şi un cabotin, şi de la el, organizatorii misterelor aşteaptă rezolvarea celor mai grele sarcini. Istoria teatrului francez ne învaţă că era imposibil să se monteze un mister fără ajutorul jonglerului. Sub Filip cel Frumos, printre subiectele religioase apare farsa lui Renard cu peripeţii scabroase. Cine o va juca, dacă nu cabotinul? Dezvoltarea cortegiilor aduce multiplicarea subiectelor care pretind reînnoirea constantă a procedeelor tehnice, sarcini pe care doar cabotinul le poate duce la capăt...

Poate întotdeauna a fost astfel: nu e teatru fără cabotin, şi invers, teatrul care abdică de la legile esenţiale ale teatralităţii poate renunţa la cabotin...

Dramaturgii noştri ignoră legile adevăratului teatru. Pentru a transforma un prozator în dramaturg ar fi bine să i se ceară să scrie mai multe pantomime. Să nu i se permită să dea cuvântul actorului decât după ce a creat un *scenariu de mişcări*. Când se va scrie oare după tablele de legi teatrale? *La teatru cuvintele nu sunt decât desene pentru canavaua mişcărilor.*

Pantomima astupă gura retorului; locul acestuia e la catedră, şi nu la teatru. Jonglerul, dimpotrivă, afirmă arta actorului care îşi este suficientă sieşi: fără a se mărgini la salturi, gestul şi limbajul mişcărilor se exprimă în situaţii scenice. Jonglerul pretinde la început o mască, pentru costumul său – petice bălţate, franjuri, pene, zurgălăi, tot ceea ce dă spectacolului strălucire şi sunet... Originile teatrului se află în vremurile în care înfloreşte cabotinajul...

Să observăm că, azi, majoritatea regizorilor au tendinţa să prefere pantomimei drama vorbită. Nu cred că este vorba de întâmplare, de gust sau de o atracţie particulară pentru acest gen. Montarea acestor piese tăcute relevă, atât la actor cât şi la regizor, puterea elementelor prime ale teatrului: puterea măştii, a gestului, a mişcării, a intrigii.

Actorul contemporan nu cunoaşte aceste elemente. El a pierdut legăturile cu maeştrii profesiunii sale. Confraţii mai vârstnici nu-i mai vorbesc despre tehnica care-şi e suficientă sieşi. Din actor, interpretul contemporan a devenit un „spunător inteligent". „Piesa va fi citită în costume cu machiaj" s-ar putea pune pe afişe.

Noul actor înlocuiește masca prin grimă, el caută să imite cât mai exact figurile observate în viață. Și el n-are nevoie de tehnica jonglerului, pentru că în scenă niciodată el nu „joacă", ci acolo el „trăiește". El nu înțelege cuvântul-cheie al teatrului: „joc", deoarece un imitator nu se poate ridica până la improvizație; aceasta se bazează pe combinarea sau alternarea infinit variată a procedeelor altădată găsite de histrion.

Sunt sigur că reconstituirile vechiului teatru vor reînvia cultul cabotinajului și vor ajuta actorul contemporan să se întoarcă spre legile fundamentale ale teatralității...

Când spectatorul se lasă prins de invenție, actorul îi amintește printr-o replică neașteptată sau un lung *aparté* că ceea ce vede nu e decât un joc...

Publicul și critica acuză gestul inventat, care nu are valoare decât pe scândura scenei. Ei condamnă mișcarea convențională, admisibilă doar la teatru, blamează afectările dicției teatrale, pentru că noțiunea de „teatralitate" nu e încă curățată de zgura emfazei pe care o cultivă actorii așa-zis inspirați...

În eforturile sale de a se metamorfoza, actorul contemporan caută să-și aneantizeze „eul" său, să dea pe scenă iluzia vieții. De ce să se tipărească pe afișe numele interpreților?... Se poate numi „interpret" cel care se străduie să fie „natură"? De ce să fie înșelat publicul?

Publicul vine la teatru ca să vadă arta unui om, dar a se arăta pe sine înseamnă artă? Publicul așteaptă inventivitate, joc, măiestrie și i se prezintă viața sau slugarnica ei imitație. Arta omului pe scenă nu constă mai degrabă în eliberarea de amprenta mediului său, în alegerea unei măști, a unui costum decorativ și în șocarea publicului prin strălucirea tehnicii sale, apărând când ca un dansator, când ca un intrigant ieșit de la bal mascat, când ca un jongler sau chiar ca un nătâng al străvechii comedii italiene?

Puterea magică a măștii permite spectatorului să vadă, nu cutare sau cutare Arlechin, ci pe toți Arlechinii pe care-i are în amintire. Același efect îl au gesturile, ghidușiile *ex improviso* care uimesc spectatorul prin neveridicitatea lor hiperbolică (...). Actorul este un dansator (...), te face să plângi, iar pe urmă, doar după câteva clipe te face să râzi (...). El este când suplu și maleabil,

când greoi. El ştie mii de intonaţii, dar, fără să imite cutare sau cutare persoană, el le foloseşte doar să împodobească, să completeze mişcările şi gesturile sale. Jucând un pungaş el ştie să vorbească repede, iar când reprezintă un pedant, să-şi tărăgăneze vocea. Corpul său desenează figuri geometrice, vesel şi fără griji, doar că nu zboară de la un grup la altul al scenei. Figura actorului poartă o mască moartă, dar el ştie s-o arate într-un racursiu, să ia o poză astfel ca masca să se însufleţească. De la venirea Isadorei Duncan şi mai ales de când Jacques Dalcroze şi-a anunţat teoria ritmului, actorul se interesează din ce în ce mai des de sensul gestului şi al mişcării în scenă. Dar întotdeauna măştii nu-i arată nici un interes...

Teatrul de mască a fost întotdeauna un teatru de târg, şi noţiunea artei actorului bazată pe mască, gest, mişcare e totdeauna legată de aceea a barăcii târgului...

(Din vol.: *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1963, Trad.: L.C.)

TAIROV, Alexandr Jakovlevici (1885-1950)

Om de teatru rus. Debutează ca actor în spectacole revoluţionare ruse de la începutul secolului, apoi se impune ca regizor la „Teatrul de Cameră" pe are îl iniţiază şi conduce din 1914. Dintre spectacolele celebre ale lui *T.* sunt de menţionat: *Sakuntala* de Kalidassa, cu care se deschide teatrul, *Prinţesa Brambilla* de Hoffman, *Giroflé-Girofla* de Lecocq, *Romeo şi Julieta* de Shakespeare, *Fedra* de Racine, *Tragedia optimistă* de Vîşnevski etc. *T.* publică *Scrieri ale unui regizor* (1921), cunoscute sub titlul de *Teatrul descătuşat*, în care comentează critic teatrul naturalist, ca şi pe cel stilizat, propunând „teatrul formelor pline de emoţie" şi „actorul sintetic". Inspirându-se din forme tradiţionale şi populare, *T.* pune accent pe virtuţile plastic-vizuale proprii limbajului teatral şi tratează cuvântul ca materie acustică fără valoare ilustrativă.

Teatrul descătușat – Notele unui regizor
Actorul – Diletantism și meserie

(...) Nu e de mirare că Eleonora Duse, în deznădejdea ei, azvârlea ciuma pe capul actorilor sau că Gordon Craig, descurajat, jinduiește după supramarionete. Desigur, e ușor să spui: „actorul trebuie să evacueze teatrul, iar locul lui va fi luat de o figură neînsuflețită pe care s-o numim supramarionetă". Dar ce are a face asta cu teatrul? Marioneta și chiar supramarioneta nu este inventată doar de Gordon Craig, ea însăși își are propria ei istorie, străveche ca lumea, misterioasă și frumoasă ca moartea. Și totuși, în afară de marionetă, a existat întotdeauna și teatrul, care și-a cultivat arta sa proprie și specifică. Căci esența teatrului este totdeauna acțiunea săvârșită numai și numai de omul *acționând activ*, adică de actor. Marionetei însă, totdeauna și în ciuda forței misterioase aflate în ea, i-a fost sortită numai mișcarea pasivă, pentru că numai voința activă a trăgătorului marionetei poate transforma această mișcare într-o viziune fantasmagorică a acțiunii... Nu este oare mai recomandabil să dorim revenirea în teatru a adevăratului idol, actorul, sau dacă vreți, *supraactorul*, cum s-ar numi, spre deosebire de bietele ființe care se numesc azi actori?

În teatrul actual s-a cuibărit diletantismul. A ros ca o molie mantia de teatru moștenită de la străbuni. Și dacă nu întrebuințăm imediat forțe supraomenești, atunci toată țesătura distrusă a mantiei va putea servi în cel mai bun caz doar ca lințoliu. Acest diletantism este dușmanul secular al teatrului actual, mai ales al celui rusesc, un dușman perfid și viclean care întotdeauna apare ca o stafie, prin diferite figuri impunătoare...

În orice altă artă, creatorul, materialul, unealta și opera de artă însăși – rezultanta întregului proces de creație – sunt separate unele de altele și, pe lângă aceasta, cele trei din urmă se află în afara personalității creatoare. Numai în arta actorului, atât personalitatea creatoare, cât și materialul, unealta și însăși opera de artă, sunt întrunite în unul și același obiect și chiar organic nu sunt în stare să se separe una de cealaltă...

Și dacă pentru stăpânirea oricărei arte sunt necesari ani îndelungați de studii și o practică permanentă și neîncetată, ce pleni-

tudine de putere de voinţă, muncă şi antrenament ar fi necesare pentru ca să înveţi să stăpâneşti cea mai grea, cea mai complicată şi cea mai încăpăţânată artă, aceea a actorului. Căci, dacă în fiecare artă eşti liber să-ţi alegi întotdeauna materialul (lut, mură, granit, bronz, argint, cel mai corespunzător intenţiilor tale), atunci aici, în arta teatrului, eşti legat de materialul tău şi numai din el poţi crea figurile care urmează să se nască prin tine.

Pe deasupra, acest material e foarte încăpăţânat, e supus tuturor întâmplărilor posibile; e schimbător şi niciodată rezistent. Ce măiestrie, ce neobosită vigilenţă, ce grijă trebuie să posezi tu, actor, pentru a supune materialul muncii tale creatoare, pentru a-l determina să îmbrace supus formele necesare şi, adeseori, să le păstreze timp de mai mulţi ani!...

Pentru actor reprezintă o greutate însemnată şi această nedespărţire de opera de artă creată de el, de persoana lui. Pe când orice alt artist, atât în decursul muncii cât şi după terminarea sa, are putinţa de a vedea şi observa fizic opera sa în orice clipă, căci poate schimba unghiul de vedere, distanţa şi lumina după dorinţă, actorul este lipsit de această posibilitate atât de importantă. Pentru a-şi crea un mic surogat şi pentru a nu fi condamnat la orbire în această privinţă, trebuie să dezvolte în sine un al doilea văz, şi lângă eul său creator un al doilea eu, invizibil, dar care vede.

Fiecare alt artist are posibilitatea să pună la o parte pentru câtăva vreme pensula sau dalta atunci când emoţia necesară tace şi voinţa de creaţie i se odihneşte pentru a aştepta astfel un moment prielnic pentru muncă. Chiar şi la repetiţii, în timpul cărora se naşte forma scenică propriu-zisă, din cauza caracterului colectiv al artei sale, artistul este lipsit de libertatea proprie fiecărui alt artist. Pentru a nu opri continuu procesul colectiv de creaţie, trebuie să ştie să-şi stimuleze voinţa de creaţie şi să-şi provoace emoţiile necesare în orice clipă. Într-o măsură mult mai mare, acesta e cazul şi pentru spectacol, când, la o oră fixată dinainte, o dată cu ridicarea cortinei începe cursul inevitabil al reprezentaţiei. Deşi la reprezentaţie actorul aduce cu sine o formă scenică deja isprăvită, totuşi pentru a o aduce la rezonanţă, trebuie s-o umple din nou în fiecare seară cu carne şi sânge. De aceea, actorul trebuie să dispună în mod suveran, nu numai de unealta şi de materialul său, ci şi de voinţa sa creaţie, trebuie să poată trezi în sine,

în orice moment, toată gama necesară emoțiilor. Din aceasta rezultă pentru actor necesitatea categorică de a-și domina nu numai tehnica exterioară care-i permite să acorde forma dorită operei scenice plăsmuite, adică figurii scenice, ci și tehnica interioară care-i permite în orice moment să satureze această formă cu emoțiile care o pricinuiesc.

Două tehnici, cea interioară și cea exterioară, stau la baza artei teatrale; ele învinge toate greutățile din calea devenirii noului actor – a maestrului.

Tehnica interioară a actorului

Tehnica interioară a actorului, a cărei imensă importanță, firește, nu poate fi pusă la îndoială, a fost deosebit de insistent cultivată precum se știe, de teatrul naturalist, căci acest teatru a pus în miezul muncii sale așa-numita trăire; el s-a dovedit însă cu totul neputincios pe tărâmul tehnicii exterioare, cu toate că aparent a atins un înalt grad de desăvârșire pe tărâmul tehnicii interioare. După părerea generală, acesteia i se datorează în primul rând, efectul său asupra spectatorului...

Fără îndoială că jocul actorului trebuie să fie real. Nici n-ar putea fi altfel pentru că tot materialul artei sale, felul său de realizare, chiar și emoția artistică este reală.

Emoția scenică nu-și are rădăcinile în viața adevărată a actorului sau a oricărui alt om, ci în acea viață pe care actorul trebuie s-o creeze, din acea creație scenică a împărăției vrăjite a fanteziei în realitate... Creația scenică este sinteza emoției și a formei, născute din creația fantastică a actorului...

Tehnica interioară a actorului constă în dezvoltarea voinței și fanteziei sale creatoare, în capacitatea de a produce prin farmec o plăsmuire scenică voită și de a stăpâni emoțiile necesare. Drumul spre tehnica aceasta se găsește mai ales prin *improvizare...*

Tehnica exterioară a actorului

(...) Știm că pentru actor materialul său este propriul său trup, sufletul său, glasul său, tot eul său fizic. Tehnica exterioară a actorului constă în capacitatea sa de a valorifica acest material... Căci asupra spectatorului nu are efect numai emoția adevărată a

actorului, ci şi tremurul nepotrivit al picioarelor, adică o formă nejustă desfigurează însăşi plăsmuirea artistică şi-i dă nişte trăsături pe care actorul nu a vrut să i le dea...

Actorul trebuie deci să-şi stăpânească materialul, trebuie să-l cunoască, să-l iubească şi să-l dezvolte în aşa măsură încât să se supună mlădios şi statornic voinţei sale.

(...) Gordon Craig greşeşte când spune că teatrul nu e o artă căci pentru a crea o operă de artă este nevoie de un material supus intenţiilor noastre, iar omul nu este un astfel de material. Desigur că o asemenea afirmaţie nu poate fi justă. I s-ar fi putut dovedi de mult prin exemplul acrobatului. Oare materialul acestuia, adică trupul său, nu se supune exact intenţiilor sale? Oare pot să existe „accidente", când îşi execută evoluţiile la marea înălţime a cupolei de circ, unde cea mai mică nestăpânire a corpului, deci cea mai neînsemnată deviere de la intenţia urmărită îl ameninţă, fără discuţie, cu moartea? Se mai poate afirma după aceasta că trupul uman este impropriu pentru teatru?

„Dar aşa e cazul numai la circ" mi se va răspunde. „Acolo, emoţia despre care Craig afirma că-l scoate pe actor din echilibru nu joacă un rol atât de mare." E fals, e răspunsul meu, căci şi acrobatul e un actor şi nicidecum o păpuşă mecanică – putem fi convinşi că acea emoţie a morţii apropiate pe care neapărat trebuie că o încearcă, căci în fiecare clipă există pericolul prăbuşirii, nu-i cu nimic mai slabă decât emoţiile care înfioară pe actor. Ba mai mult chiar, această emoţie, după părerea mea, este şi mai greu de stăpânit decât emoţia scenică propriu-zisă, căci după execuţia ei se apropie mai mult de emoţia fiziologică. Şi, cu toate acestea, acrobatul nu se lasă învins de ea şi nici încurcat în intenţiile sale, o supune voinţei sale şi cu ajutorul materialului, adică al corpului său, el execută un anumit plan, ori, după o justă observaţie a lui Craig, fiecare execuţie artistică ce se vrea ca atare trebuie să aibă aceste caracteristici.

Actorul de pe scenă poate să-şi supună uşor emoţia şi materialul voinţei sale creatoare... Actorul trebuie să-şi stăpânească la fel ca şi corpul său, cu o măiestrie nu mai puţin mică, vocea şi dicţiunea.

În artă nu trebuie să existe accidente. Nici dicţiunea actorului nu trebuie să fie întâmplătoare; ea trebuie să se afle într-un strâns

raport ritmic cu toată plăsmuirea creată. Aceasta este prima și principala condiție. Structura, atât logică, cât și psihologică, trebuie să cedeze față de structura ritmică... Pe lângă principiul ritmic, dicțiunea scenică trebuie să aibă la bază și principiul dinamic.

A găsi valoarea tonului necesar pentru fiecare plăsmuire scenică, a descoperi și a-ți însuși gama ce-i corespunde, aceasta este o problemă ce se deschide în fața noului actor. Numai dacă stăpânește în mod desăvârșit tehnica interioară și exterioară, poate deveni un adevărat artist, un maestru al artei sale. Numai atunci vor dispărea o dată pentru totdeauna încercările de a înmormânta teatrul în numele literaturii, cum o face Eichenwald, sau în numele supramarionetei, cum o face Gordon Craig. Supra-actorul va păși bucuros pragul templului în care face ca arta sa teatrală, frumoasă și perfecționată, să devină o realitate în sine.

(Din vol.: *Das entfisselte Theater, Aufzeichmungen eines Regisseurs*; Zweite Auflage. Gustav Kiepenheur Verlag, Potsdam, Trad.: L.C.)

VAHTANGOV, Evgheni Bagrationovici (1883-1922)

Om de teatru rus. *V.* debutează sub influența „Teatrului de Artă" moscovit, unde ține cursuri în paralel cu Stanislavski în cadrul „Studioului studențesc de dramă". În 1918 inaugurează teatrul „Habima". Spectacolele cele mai importante ale lui *V.* au fost: *Miracolul Sfântului Antoniu* de Maeterlinck, *Erick XIV* de Strindberg, *Dibuk* de Anski; celebră a rămas din activitatea sa inovatoare punerea în scenă a *Prințesei Turandot* de Gozzi, în 1922. *V.* a fost preocupat de realizarea unei sinteze între autenticitatea jocului stanislavskian și recunoașterea convenției teatrale din montările lui Meyerhold.

Două convorbiri cu elevii

Meyerhold înțelege prin teatralitate o privelițte la care spectatorul nu uită, nici măcar pentru o secundă, că se află la teatru, nici măcar pentru o secundă nu încetează să-l simtă pe actor ca pe un

meşter care joacă un rol. K. Sergheievici Stanislavski cerea fenomenul invers, adică voia ca spectatorul să uite că se află la teatru, ca el să se simtă în acea atmosferă şi în acea ambianţă în care trăiesc personajele piesei. El se bucura că spectatorul merge la „Teatrul de Artă", la *Trei surori* nu ca la teatru, ci ca într-o vizită la familia Prozorovilor. Şi socotea aceasta suprema reuşită a teatrului. K. Sergheievici spunea aşa: „De îndată ce spectatorul şi-a ocupat locul şi s-a ridicat cortina, de îndată noi îl captivăm, îl obligăm să uite că se află la teatru. Îl atragem către noi, în ambianţa noastră, în atmosfera noastră, în mediul care acum se află pe scenă." Pe când la noi, în înţelegerea noastră a teatrului, noi îl atragem pe spectator în mediul actorilor care îşi desfăşoară activitatea lor teatrală. K. Sergheievici voia să îndepărteze trivialitatea teatrală, voia să termine cu ea o dată pentru totdeauna. Şi tot ce amintea cât de puţin de teatrele vechi, el înfiera prin cuvântul „teatral" şi astfel cuvântul „teatral" a devenit în „Teatrul de Artă" vorbă de ocară. E drept că tot ce blestema era într-adevăr trivial, dar preocupat de izgonirea trivialităţii, K. Sergheievici a înlăturat o dată cu ea şi teatralitatea autentică necesară, iar teatralitatea adevărată tocmai în asta şi constă, să prezinţi operele teatrale în chip teatral. Ce se cere pentru ca un spectacol să fie teatral?

În primul rând o asemenea execuţie, o asemenea rezolvare actoricească, încât spectatorul să simtă tot timpul măiestria actorului. Când un talent îşi arată măiestria, când rezolvarea scenică se află în mâinile unui meşter adevărat, ea apare teatral. Dar atunci când un actor fără talent începe să imite un meşter talentat neaducând în joc nimic al său, asta apare ca trivialitate teatrală.

Aşa de pildă stăteau lucrurile cu patosul. Când un maestru talentat, simţindu-şi rolul, îl comunică plin de patos teatral, spectatorul acceptă, recepţionează patosul actorului. Dar când un actor fără talent începe să imite (după formă, bineînţeles) fără ardere lăuntrică, aceasta nu mai acţionează asupra spectatorului, şi actorul nu-l contaminează. Mai ales dacă actorul fără talent se auto-admiră în timpul interpretării sale. Că în teatru trebuie să fie o cortină pictată, trebuie să fie orchestră, trebuie să fie plasatori neapărat îmbrăcaţi într-o uniformă teatrală elegantă, că în teatru trebuie să fie decoruri de efect, actori de efect care ştiu să poarte

costumul, care știu să-și arate glasul, temperamentul, că în teatru trebuie să fie aplauze, toate acestea sunt neîndoielnice pentru că toate acestea sunt elemente ale teatralității autentice. Dar când toate acestea sunt făcute fără talent, când prin sală umblă plasatori îmbrăcați fără talent, când orchestra e proastă, când un actor fără talent încearcă să-și demonstreze talentul de care e complet lipsit, își arată costumul lui prost, toate apar ca trivialitate teatrală. K. Sergheievici s-a năpustit asupra tuturor acestora, a început să le alunge pe toate, a început să caute adevărul. Prin această căutare a adevărului s-a ajuns la adevărul trăirilor, adică el a început să ceară trăire adevărată, naturală pe scenă, uitând însă că trăirea actorului trebuie să fie transmisă în sală prin intermediul mijloacelor teatrale. Și K. Sergheievici însuși a fost silit să se slujească de mijloace teatrale. Știți bine că montările tuturor pieselor lui Cehov nu se realizează fără limbaj dindărătul culiselor, fără sunete de greieri, orchestră, zgomotul străzii, strigătele trecătorilor, bătaia ceasului pe scenă, iar toate acestea sunt mijloace găsite anume pentru piesele lui Cehov.

– K.I. Kotlubai: Dar ce este amtosfera? Oare aceasta nu este o realizare teatrală?

– V: Nu, în teatru nu trebuie să fie nici un fel de atmosferă. În teatru nu trebuie să fie decât bucurie și nici un fel de „stări de spirit". Stări de spirit teatrale în general nu există. Când priviți un tablou naturalist, oare în dumneavoastră se deșteaptă vreo „stare de spirit"? El produce asupra dumneavoastră o impresie prin conținutul său, dar dumneavoastră uitați în acest moment de măiestrie.

Dintre toți regizorii ruși, singurul care simte teatralitatea e Meyerhold. La vremea lui, el a fost profet și, de aceea, n-a fost acceptat. O luase înainte cu nu mai puțin de zece ani. Meyerhold făcea același lucru ca și Stanislavski. Și el înlătura trivialitatea teatrală, dar o făcea cu ajutorul mijloacelor teatrale.

Teatrul convențional a fost necesar pentru a sfărâma, pentru a nimici trivialitatea teatrală. Prin înlăturarea ei cu mijloace convenționale, Meyerhold a ajuns la teatrul adevărat.

K. Sergheievici, preocupat de adevărul veritabil, a adus pe scenă adevărul naturalist. El căuta adevărul teatral în adevărul vieții. Pe când Meyerhold a ajuns la teatrul adevărat prin teatrul convențional

pe care acum îl neagă. Dar, pasionându-se de adevărul teatral, Meyerhold s-a îndepărtat de adevărul sentimentelor; adevăr trebuie să fie şi în teatrul lui Meyerhold, şi în teatrul lui Stanislavski.

Stanislavski, pasionându-se de adevăr în general, a adus pe scenă adevărul vieţii, iar Meyerhold, izgonind de pe scenă adevărul vieţii, în patima sa, a izgonit şi adevărul teatral al sentimentelor. Şi în teatru, şi în viaţă, sentimentul e unul singur, doar mijloacele sau modurile de a servi acest sentiment sunt diferite. Sfărâmarea trivialităţii teatrale cu mijloacele teatrului convenţional l-a adus însă pe Meyerhold la teatralitatea autentică, la formula „spectatorul nu trebuie să uite nici o clipă că se află la teatru". K.Sergheievici, prin opera lui de sfărâmare, a ajuns la formula: „spectatorul trebuie să uite că se află la teatru".

(...) Eu caut în teatru mijloace contemporane de a rezolva un spectacol într-o formă care să sune teatral. Să luăm, de pildă, modul de viaţă al eroilor. Eu încerc să-l rezolv, dar nu aşa cum o face *Teatrul de artă*, adică prin aducerea modului de viaţă însuşi pe scenă, prin adevărul vieţii. Eu vreau să găsesc o formă acută, o formă care să fie teatrală şi care, teatrală fiind, să fie o operă de artă. Acel mod de a rezolva viaţa, pe care îl oferea *Teatrul de artă,* nu naşte o operă de artă, pentru că acolo lipseşte creaţia. Acolo există numai rezultatul subtil, priceput, ascuţit al observaţiei de viaţă. Ceea ce fac eu aş vrea să numesc „realism fantastic".

(...) Aş putea să denumesc ceea ce caut eu nu „realism fantastic", ci „realism teatral", dar e o denumire şi mai puţin fericită: în teatru, totul trebuie să fie teatral. E un lucru care se înţelege de la sine.

Pentru realismul fantastic, o importanţă enormă o au formele şi mijloacele rezolvării. Mijloacele trebuie să fie teatrale. E foarte greu de găsit o formă care să se armonizeze cu conţinutul şi care să fie prezentată cu mijloace adecvate. Dacă luăm marmora şi o vom prelucra cu ciocănele de lemn, din asta nu va ieşi nimic. Pentru a fi sfărâmată, marmora cere un instrument corespunzător.

(...) Forma de compromis se numeşte realism în teatru, pe când ceea ce caut eu, voi denumi „realism fantastic".

Naturalismul în teatru poate fi învăţat, naturalismul e impersonal. Şi realismul poate fi învăţat. Pe când lumea lui Gogol e lumea realismului fantastic.

(...) În teatru nu trebuie să existe nici naturalism, nici realism, ci realism fantastic. Mijloacele teatrale just găsite dau autorului viață autentică pe scenă. Mijloacele pot fi învățate, forma trebuie creată, trebuie fantazată. Iată de ce și denumesc aceasta realism fantastic. Realismul fantastic există, el trebuie să existe acum în fiecare artă.

(Din vol.: *Materialî i citati*, V.T.O., Moscova, 1969,
Trad.: L.C.)

MAIAKOVSKI, Vladimir Vladimirovici (1893-1930)

Poet și om de teatru rus. Prima sa operă dramatică (*Vladimir Maiakovski* – 1913), este o monodramă caracterizată printr-un mașinism funambulesc de inspirație futuristă. *Misterul Buff* (1918) trimite la misterele medievale impregnate cu elemente grotești ale teatrului de bâlci. *M.* propune cu succes formula „măștilor sociale". *Ploșnița* (1928), este o violentă critică a spiritului mic burghez, corelată unei puternice încrederi în viitor. *Baia*, ultima sa piesă, acuză birocratismul, menținând aceeași dispoziție grotescă proprie dramaturgiei sale. *M.* caută realizarea unui teatru popular și politic în acord cu adevărurile epocii sale. *M.* este autorul câtorva vehemente manifeste futuriste reprezentative pentru spiritul său de revoluționar al artei.

Teatrul, cinematograful, futurismul

Stimați domni, stimate doamne,

Marea ruptură pe care am simțit-o în toate domeniile frumosului, în numele artei viitorului, al artei futurismului, nu va rămâne și nici nu poate să rămână dincolo de ușa teatrului.

Urăsc arta zilei de ieri, urăsc neurastenia cultivată de penel, vers, rampă, urăsc manifestările prin nimic justificate, trăirile mărunte ale unor oameni pe cale de dispariție, fapt care îmi impune să demonstrez că este inevitabil să se cunoască ideile noas-

tre şi, pentru asta, voi folosi ştiinţele exacte şi studiul raporturilor dintre artă şi viaţă, nu patosul sau lirismul.

(...) Teatrul, care înainte de a veni noi nu era decât un camuflaj artificial în practica celorlalte domenii ale artei, teatrul are oare dreptul la existenţă independentă, încununat fiind ca artă de sine stătătoare?

Teatrul modern se bazează pe punerea în scenă, dar această punere în scenă este produsul decorativ al muncii unui pictor, care a uitat însă că trebuie să fie liber şi s-a coborât până acolo încât înţelege arta utilitar.

Prin urmare, văzut aşa, teatrul nu poate apărea decât ca un înrobitor agramat al artei.

Cea de-a doua jumătate a teatrului este „cuvântul".

Dar şi în acest domeniu, declanşarea momentului estetic este condiţionată de utilizarea lui ca mijloc de vehiculare a unor idei,[1] morale sau politice – întâmplătoare pentru artă – şi nu de dezvoltare lăuntrică a cuvântului ca atare. Şi în acest domeniu teatrul de astăzi apare doar ca înrobitor al poetului şi al cuvântului.

Cu alte cuvinte, înainte de a veni noi, teatrul nu a existat ca artă de sine stătătoare. Dar se pot găsi oare, în istorie, măcar unele urme din care să reiasă posibilitatea afirmării lui? Bineînţeles!

În teatrul shakespearian nu există decor. Critica ignorantă explică acest fenomen prin faptul că nu se ştia ce e aceea artă decorativă.

Oare epoca aceea n-a reprezentat un apogeu al realismului pictural? Sau teatrul din Obermmergau? Îşi înlănţuia el oare cuvântul în cătuşele unor rânduri inserate?

Toate aceste fenomene pot fi explicate doar ca presentiment al artei ieşite din comun a unui actor, o artă în care intonaţia, chiar a unui cuvânt care nu are o valoare determinată ca şi mişcările, inventate, dar libere ca ritm, ale corpului uman, exprimă cele mai colosale trăiri sufleteşti. Aceasta va fi arta viitorului, o artă nouă, liberă (...)

---

[1] Aşa de pildă, înflorirea iluzorie a teatrului în ultimii 10-15 ani se explică numai prin elanul opiniei publice (*Azilul de noapte, Peer Gynt*) dat fiind că piesele cu idei meschine mor în câteva zile (n.a.).

Ce ne aduce ziua de mâine
(valabil şi pentru critici)

(...) Cât de comic era să auzi la *Teatrul de Artă*, atunci când s-a montat *Azilul de noapte* de Gorki, observaţiile pline de mulţumire ale spectatorilor: „Vai, parcă-i aevea, parcă-i din piaţa Hitrov, uite-i, regizorii şi actorii au studiat totul, până la ultimul amănunt şi în această montare excepţională ne-au prezentat o copie fidelă."

Da!

Dar natura este doar materialul pe care artistul are libertatea de a-l folosi cum crede el de cuviinţă; cu o condiţie însă: să studieze caracterul vieţii şi s-o toarne în forme pe care înaintea artistului nu le-a cunoscut nimeni.

Iar dacă munca artistului şi munca maşinii, ca de pildă fotografia şi cinematograful, începută pe căi diferite, coincide ca rezultate, este logic ca din cele două metode de a produce să se aleagă aceea pentru care se cheltuieşte mai puţină energie socială.

De aici, succesul concurenţei dintre cinematograf şi teatru.

Iată de ce spun eu că, până la venirea noastră, teatrul nu a existat ca artă.

Teatrul era doar o fotografie în relief a vieţii reale.

Singura deosebire a cinematografului faţă de el – tăcerea – a fost ştearsă de Edison prin ultima sa invenţie.

Până la noi, în măsura în care erau de sine stătătoare, teatrul şi cinematograful nu făceau decât să dubleze viaţa, iar arta mare şi adevărată a artistului, care transformă viaţa după chipul şi asemănarea sa, merge pe altă cale.

Noi venim cu un cuvânt nou în toate domeniile artei...

(Din: *Buletin de informare A.T.M.*, nr. 16, 1969.)

MARINETTI, Filippo Tommaso (1876-1944)

Dramaturg şi teoretician italian. Promotor al futurismului. Debutează cu o polemică anti D'Annunzio. Drama *Regele Bombance* (1905), anunţă crezul futurist prin respingerea psihologiei, cultivarea jocurilor verbale. Primul *Manifest al futurismului* (1909), descoperă în acţiune şi

maşinism miturile civilizaţiei ce se cer prezentate în arta timpului. Fascinat de acordarea culturii cu datele tehnice ale epocii, *M.* propune „Teatrul sintetic" în primul *Manifest teatral* (1915). Scrie apoi alte manifeste şi studii. Dintre operele sale sunt de menţionat: *Păpuşile electrice,* (1909), conţinând elemente ale dramaturgiei tradţionale, *Fantoşele electrice* – 1925, *Toba focului,* (1929), *Prizonierii,* (1925). Influenţează şi susţine futurismul rus, dar, faţă de caracterul revoluţionar al acestuia, estetica lui *M.* proclamă războiul ca „igienă a lumii".

Futurismul

Dintre toate formele literare, cea care are cel mai puternic răsunet futurist este, fără îndoială, opera teatrală.

Noi vrem ca arta dramatică să înceteze a mai fi ceea ce este astăzi: un nenorocit produs industrial supus negoţului de distracţii şi plăceri citadine.

Trebuie pentru aceasta să se mături toate prejudiciile murdare care zdrobesc autorii, actorii şi publicul.

1. De aceea îi învăţăm pe autori dispreţul publicului şi, în special, al publicului de premieră, a cărui psihologie sintetizată iat-o: rivalitate de pălării şi toalete feminine, vanitatea unui loc scump transformându-se în orgoliu intelectual, lojile şi parterul ocupate de oameni maturi şi bogaţi, al căror creier e, fără îndoială, dispreţuitor, şi digestia laborioasă, fapt ce e incompatibil cu orice efort intelectual...

Dar autorul să se ferească de a se lăsa prins de mâinile înspăimântate ale publicului său, căci ar aluneca inevitabil împreună cu el într-un tumult de aplauze.

2. Noi învăţăm, de asemenea, oroarea de succesul imediat care încoronează operele mediocre şi banale. Piesele care mişcă direct, fără intermediari şi fără explicaţii pe toată lumea, sunt opere mai mult sau mai puţin bine construite, dar complet golite de orice noutate şi deci de geniu creator.

3. Autorii nu trebuie să fie preocupaţi decât de originalitatea înnoitoare. Toate piesele care au ca sursă un loc comun sau care îşi împrumută fie concepţia, fie şmecheriile de la altă operă de artă, sau o parte din acţiune, sunt absolut de dispreţuit.

4. Leit-motivele dragostei şi triunghiul adulterului fiind excesiv folosite în literatură, trebuie să fie reduse pe scenă la valoarea lor secundară, de episoade, de accesorii, aşa cum au devenit azi în viaţă, prin intermediul marelui nostru efort futurist.

(...) 6. Noi dispreţuim în artă şi în teatru îndeosebi, orice reconstituire istorică, fie că ele se susţin pe interesul eroilor iluştri, Neron, Cezar, Napoleon, Cassanova sau Francesca da Rimini, fie că se bizuie pe sugestia produsă de somptuozitatea inutilă a costumelor şi a decorurilor trecute.

Drama modernă trebuie să exprime marele vis futurist care se degajă din viaţa noastră contemporană, exasperată de vitezele terestre, marine şi aeriene, şi dominată de vapori şi electricitate.

Trebuie să se introducă pe scenă domnia Maşinii, marile emoţii revoluţionare care agită mulţimile, noile curente de idei şi marile descoperiri ştiinţifice care au transformat complet sensibilitatea şi mentalitatea noastră de oameni ai secolului XX.

7. Arta dramatică nu trebuie să facă o fotografie psihologică, ci o sinteză ameţitoare a vieţii în liniile sale semnificative şi tipice.

8. Nu există artă dramatică fără poezie, adică fără ameţeală şi fără sinteză. Formele prozodice regulate trebuie excluse. Scriitorul futurist se va folosi de versul liber: orchestră dinamică de imagini şi de sunete care, trecând de la tonul cel mai simplu pentru a exprima, de pildă cu exactitate, intrarea unui servitor sau închiderea unei uşi, se înalţă treptat o dată cu ritmul pasiunilor în strofe rând pe rând cadenţate şi haotice, când e vorba, de exemplu, să se anunţe victoria unui popor sau moartea glorioasă a unui aviator.

9. Trebuie să se distrugă obsesia bogăţiei în lumea literară, setea de câştig, făcând să crească pe lângă teatru, nenumărate spirite dotate exclusiv cu calităţi de cronicar şi ziarist.

10. Noi vrem să supunem actorii autorităţii scriitorilor, să-i smulgem dominării publicului care-l conduce fatal la căutarea efectului facil şi îi îndepărtează de orice căutare a unei interpretări profunde.

Trebuie să se abolească pentru aceasta obişnuinţa grotescă a aplauzelor şi a fluierăturilor care pot servi de barometru elocvenţei parlamentare, dar nu valorii unei opere de artă.

11. Aşteptând această abolire, noi îi învăţăm pe autori şi actori voluptatea de a fi fluieraţi.

Tot ceea ce a fost fluierat nu este neapărat nici frumos, nici nou. Dar tot ceea ce este imediat nu depăşeşte media inteligenţelor; este, de aceea, mediocru, banal, vomitat sau prea bine digerat.

(Din vol.: *Odette Aslan, L'Art du théâtre*, Seghers, Paris, 1963, Trad.: L.C.)

STRINDBERG, Johan August (1849-1912)

Dramaturg şi prozator suedez. După o suită de experienţe dificile debutează ca dramaturg, iniţial sub semnul romantismului, iar ulterior sub acela al naturalismului. Treptat, *S.* îşi particularizează un univers stăpânit de conflicte violente, axând raporturile umane şi fundamentându-le pe acest tip de relaţii. Ciocnirile proprii dramaturgiei sale relevă, cu o rară forţă dramatică, datele profunde ale unor existenţe tragice. Dintre piesele cele mai cunoscute menţionăm: *Domnişoara Julia*, (1888), *Dansul morţii*, (1899), *Erik XIV*, (1899), *Visul*, (1902), *Sonata spectrelor* – 1907 etc. Autor al unor studii teoretice, *S.* este iniţiatorul *teatrului intim* şi unul dintre principalii precursori ai dramaturgiei moderne prin expresivitate şi tematică.

Vivisecţiile

Dacă nu există adevăruri absolute, există totuşi, pentru fiecare epocă, un adevăr curent, un bun simţ considerat ca normal, un fel de a vedea unanim acceptat – ceea ce se numeşte opinie publică. Tot ce e deasupra sau dedesubtul acestui mod mijlociu de înţelegere trece drept anormal. Astfel, Galileo pretinzând că pământul se învârteşte în jurul soarelui, contrar opiniei timpului său, parcă nu are bun simţ.

Tot omul mediocru care va auzi exprimată o idee nouă va rămâne un moment perplex, apoi se va întreba dacă el sau celălalt e nebun. Va gândi, în general, că e celălalt, căci cel ce nu e obişnuit să gândească el însuşi se îndoieşte rareori de bine. Pentru omul fără cultură, tot ceea ce diferă de normal e nebun (...)

Prăpastia care desparte oamenii de bun-simț de nebuni nu e prea mare. (...) De aceea, e periculos să decretezi că un lucru e nebun mai ales în zilele noastre când totul merge așa de repede încât ceea ce părea ieri o utopie este azi o banalitate. Nu mai departe de anul trecut a apărut la Paris o carte, *Delirul la degenerați* în care, printre simptomele nebuniei erau trecute: insociabilitatea, alegerea regimului vegetarian, lupta pentru protecția animalelor, propaganda în favoarea dezarmării, tendințele egalitare și alte lucruri asemănătoare. Nu s-ar putea nega că dorința de a forma lumea a anumitor idealiști decurge dintr-un temperament nervos și că o mare parte a umanității suferinde care ne îngrijorează atâta, pe noi alți nevropați, trebuie așezată printre indivizii inadaptabili.

Mandaley, cel mai sensibil poate dintre alienişti, cu toate că vede și el nebuni pretutindeni (copii nesupuși, revoluționari dezamăgiți, naturi violente și ambițioase) a explicat în mod remarcabil cauzele cele mai curente ale nebuniei: „Individul care vrea să trăiască fericit ar trebui să fie destul de suplu ca să se plieze împrejurărilor sau foarte puternic ca să conducă evenimentele după gustul său. Dacă nu poate nici una, nici alta, și dacă bunul său simț nu-i permite să ajungă la un compromis, el se sinucide, devine criminal, eșuează la ospiciu sau devine nebun".

Autorul lasă să se întrevadă, de asemenea, legătura intimă care leagă oamenii între ei așa încât orice tentativă de a se elibera din mediul său social se plătește cu nebunia. O viață în solitudine perfectă este imposibilă. În lipsa unor oameni drept tovarăși trebuie să ai cărți sau multe amintiri ca să-ți ocupi spiritul.

Izolarea inspiră teama care este în totalitate o manifestare a instinctului de conservare și teama exacerbată este o cauză a nebuniei. Ființa socială sustrasă mediului ei protector devine în mod necesar, prada bănuielii și a maniei persecuției. În lipsa punctelor de comparație, subiectul nu-și mai estimează propriul său eu la valoarea adevărată, de unde megalomania sau ideile lipsei de demnitate.

Rațiunea și-a pierdut orice putere și doar emoțiile și sentimentele dictează conduita subiectului. (...)

Altădată omorai un adversar care nu gândea ca tine; astăzi se comite ceea ce aş numi o crimă morală. Îi refuzi consideraţia socială, îl ridiculizezi, îl calomniezi şi îi sfărâmi astfel existenţa (...)

Se ştie că nimic nu distruge mai mult mecanismul normal al gândirii ca speranţele înşelate, şi când această tortură este împinsă la limită, ea poate să provoace nebunia. I se fac însă promisiuni şi este respinsă în mod constant, până când victima pare a fi la capăt. Când e complet extenuată, este reînsufleţită cu promisiuni noi imediat rupte până când ea nu mai e decât o umbră.

(Din vol.: *Théâtre cruel et théâtre mistique*, Gallimard,
Trad.: L.C.)

WEDEKIND, Frank (1864-1918)

Dramaturg german. După studii juridice se angajează într-un circ, fapt ce are consecinţe asupra destinului său literar. Debutează cu *Deşteptarea Primăverii*, (1891), în care pune în discuţie relaţia tragică dintre viaţa normală şi contrazicerea ei de către normele ipocrite ale familiei burgheze. Dintre textele sale dramatice importante citãm: *Spiritul pământului*, jucată sub titlul *Lulu*, (1895) şi continuarea sa *Cutia Pandorei*, (1902), amestec de grandoare, „guignol" şi revoltă. Adesea *W.* a jucat în propriile sale piese. E considerat un precursor al expresionismului prin tendinţa de a deforma aspectul comun al lumii şi prin aceea de depăşire a formelor dramatice tradiţionale.

Meditaţii despre circ

Să încercăm mai întâi să ne familiarizăm puţin cu o teorie ce pare cam îndrăzneaţă la prima vedere: fiecare om îşi are idealul său. Există tot atât de puţini oameni fără ideal ca trandafiri fără spini şi reguli fără excepţii. Sclavul păhărelului, ca şi mic burghezul mulţumit de sine, iar acesta nu mai puţin decât junele poet ce urmăreşte cu o neştirbită încredere cununa de lauri, fiecare îşi are propria sa idee intangibilă, steaua sa călăuzitoare, stindardul căruia îi slujeşte cu devotament. Desigur, aceste stindarde poartă culori diferite; unele îşi trag oştenii în ţărână, altele îi înalţă mult

deasupra ei. Dar, printre oamenii care cu ajutorul stindardului lor reuşesc să-şi ridice idealul deasupra ţărânei aş vrea să diferenţiez două categorii opuse diametral una celeilalte.

Unii, şi dintre aceştia fac parte predicatorii în pustiu, marii sfinţi, apoi mulţi visători politici, precum şi marea majoritate a poeţilor, ici şi colo câte un filosof, pe scurt, oameni care se entuziasmează pentru ideea pură, unii, zic, proiectează idealul născut înlăuntrul lor, direct în bolta cerului pentru a-l putea venera acolo sus ca pe o revelaţie etern-divină, sau oricum i-or mai fi spunând. De această proiecţie, fără nici o legătură mai temeinică cu lumea reală, este quasi dependent întregul curs al vieţii lor, în cadrul căreia, afirmându-şi personalitatea, ei execută tot felul de salturi, echilibristici, contorsiuni şi exerciţii de forţă care încântă tineretul şi mai ales lumea feminină, în timp ce filistinul serios îşi scutură capu-i înţelept cu mare îndoială. Deoarece picioarele lor nu ating niciodată pământul se spune despre ei, pe bună dreptate că, „umblă prin nori". Această performanţă nu este tocmai grea pentru ei pentru că îşi au punctul lor ferm de sprijin deasupra lor şi, atât timp cât acesta nu se clatină, lumea poate să spună tot ce vrea, să-şi râdă de ei, să-i înfiereze, să-i împroaşte cu venin, să-i lase să moară de foame, să-i trimită pe rug sau la ghilotină – toate acestea nu-i pot abate de la echilibrul lor. Sunt atât de pătrunşi, ba chiar posedaţi de ideea lor, încât şi în cea mai groaznică nenorocire ei se simt superiori restului omenirii. Dacă însă se produce lucrul cel mai înspăimântător, dacă se rup legăturile de care atârnă nava lor aeriană, dacă tot ce auzi mai scump, credinţa, încrederea le este distrusă dintr-un capriciu fără echivoc al destinului, atunci nu-i mai poate ajuta nici un doctor sau tămăduitor de suflete. Ei se prăbuşesc deodată peste cap de la înălţimea scării lor celeste şi îşi rup gâtul.

Acest eveniment îmbracă adesea veşmântul sinuciderii.

Nu-mi fac nici o iluzie. Bineînţeles, aceşti oameni se află mult prea sus, dincolo de orice critică, pentru ca să se simtă vizaţi de o asemenea descriere. O, cât de condescendent, cu câtă milă ar zâmbi ei dacă ar bănui că cineva ar îndrăzni să-i compare, fie şi în gând, cu o – hai să-i zicem pe nume – artistă de circ.

Dar fiţi calmi; ceea ce urmează este şi mai şi.

Cred că rezultă de la sine pe cine aş vrea să situez în a doua categorie a marilor idealişti. Este vorba de acei oameni utili care şi-au făurit din nişte relaţii de viaţă, existente uneori, o imagine de o anume perfecţiune, către care năzuiesc cu un zel neabătut. Ochiul lor, prea miop pentru a străbate dintr-o dată toate orizonturile, cuprinde cu atât mai temeinic sfera de activitate ce le-a fost hărăzită. Ei nu uimesc lumea prin salturi mortale fabuloase pentru că au nevoie de întreaga lor atenţie ca să nu facă vreun pas greşit şi să se abată de la drumul îngust pe care şi l-au trasat. Orice visări deşarte, orice interes pentru probleme abstracte sunt calificate de ei drept nebunie. În tinereţe s-au ocupat şi ei de aşa ceva, dar şi-au revenit, pentru că asemenea preocupări nu pot duce decât la un impas. Aşa că au devenit, fiecare în domeniul său, savanţi serioşi, funcţionari conştiincioşi, meseriaşi pricepuţi, taţi grijulii, mame iubitoare sau, în sfârşit, „oameni" cu o personalitate armonios dezvoltată. Da, oricât ar suna de curios, Goethe, omul universal, face şi el parte din această categorie. Sfera lui de activitate era desigur mai cuprinzătoare, iar drumul pe care îl urma l-a purtat peste toate culmile şi prăpăstiile umanităţii. Dar toată măreţia, toată forţa lui constă tocmai în aceea că a stat şi a vrut să stea întotdeauna pe un teren real. Culmea creaţiei sale ne aduce o splendidă confirmare a acestui fapt.

Putem spune că un suflet înflăcărat, nemulţumit l-a condus pe ezotericul Doctor Faust la un impas. El îşi adună toate puterile ce i-au mai rămas pentru a pătrunde cauza ultimă a existenţei; pentru o fiinţă omenească, o creatură a Creaţiunii, este, fără îndoială, o încercare nesăbuită, aşa că, în cele din urmă, el apucă fiola fatală şi este tocmai pe punctul de a executa saltul mortal în adevăratul înţeles al cuvântului, când Duşmanul, adică celălalt eu al său, multă vreme refulat, acel Mefisto din el îşi scutură lanţurile şi-l trage afară din prăpastie pe cel aproape pierdut, desfăşurându-şi tot rafinamentul drăcesc, cu sunet de orgă şi dangăt de clopote. Şi începând din clipa aceea, Faust întinerit porneşte pe căi ameţitoare, într-un conflict continuu cu însoţitorul său, nemernic dar amuzant, prin diverse lupte, certuri şi împăcări, într-o continuă balansare între cele mai diverse atitudini, prin bucuriile şi

suferințele lumii către țelul său suprem, către cea mai mare desăvârșire umană imaginabilă – mormântul...

Un accident deosebit de neplăcut ne reamintește brusc că ne aflăm într-un circ. Nu cumva senorita Emma și-a supraapreciat totuși posibilitățile? Nu cumva echilibrul ei fusese cucerit cu prețul unor eforturi considerabile? Sau poate a făcut un pas greșit? Cert este că se prăbușește; sub ochii noștri îngroziți, silueta grațioasă cade și acolo jos o așteaptă nemilos pământul tare al arenei.

Dar iată că se întâmplă ceva neprevăzut. Atârnată la semiînălțime, o plasă cu ochiuri mari, bine întinsă, care scăpase până acum complet atenției noastre, prinde cu mlădiere elegantă pe aceea care este deja deplânsă de toată lumea, și se ridică și se lasă cu ea ca o floare pe care s-a așezat un fluture. Senorita își îndoaie ușor genunchii și rămâne în picioare, se înclină zâmbind fermecător și pornește spre ieșire în uralele și aplauzele mulțimii. Pesemne că a făcut, cu bună știință, teribila-i săritură după încheierea cu brio a frumoasei ei evoluții.

Mormântul... Lampa de coridor declară că e nevinovată. Ce vină are ea, dacă filosoful nu a respins categoric, cum s-ar fi cuvenit s-o facă un filosof de treabă, invitația ispititoare a călăreței de circ? Ce vină are dacă dintr-o asemenea mezalianță s-au născut niște stârpituri monstruoase, la vederea cărora orice istoric literar își întoarce fața cu o oroare pe deplin justificată? Ce poate ea să facă în fine, această modestă lampă de coridor, dacă lumina ei blândă cade și peste asemenea consecințe care-ți ridică părul măciucă?

În fața mormântului deschis, unde Mefisto, moartea eternă, veghează împreună cu întreaga oaste a Infernului pentru a-l escorta pe acel ce i se cuvine de drept, în virtutea unui contract, îngerii prea fericiți preiau substanța nemuritoare a lui Faust și cântă corul izbăvitor:

Salvat de rău e duhul
Ce-a străbătut văzduhul...

Și așa mai departe. Pe scurt, Faust, ca om complet, nu cade în orice caz afară din rol, ci în cadrul rolului; el cade nu pentru că i s-a terminat forța, ci pentru că i s-a terminat drumul, iar moartea aparentă capătă pentru el, ca și pentru artista sus-numită – care își avea, ca și el, punctul de sprijin sub ea – forma unei clarificări, a unei

apoteoze, a unui triumf celest suprem... Ce vină are în toate acestea lampa de coridor? De altfel, avem deja de multă vreme o anatomie comparată, o lingvistică comparată şi chiar o ştiinţă juridică comparată; n-a sosit oare timpul şi pentru o estetică comparată?

Idealism elevat-abstract şi practic-realist!

Echilibrul stabil şi nestabil! Care dintre aceste două modalităţi de existenţă merită preferinţă în epoca aburului şi a electricităţii? Iată o întrebare ce nu mai suscită îndoieli. Dar tribunalul etic-moral? Ei bine, nu: acesta şi-a rostit mai sus sentinţa lui de achitare.

(Din vol.: *Prosa, Dramen, Verse*; München, Albert Langen-Georg Müller Verlag. Trad.: L.C.)

HASENCLEVER, Walter (1890-1940)

Dramaturg german. Aparţine grupării expresioniste cu tendinţe umanitare, sociale şi pacifiste. Opera cea mai cunoscută este *Fiul*, (1914), unde lupta violentă între generaţii capătă accente politice. Adept al principiilor expresioniste, precum cele privind „cosmicitatea", „marea formă", „extazul" şi cele ale adecvării spectacolului la noua dramaturgie, *H.* defineşte în câteva articole sensul dramei expresioniste.

Datoria dramei

(...) Lumea se manifestă diferit în fiecare observator. Semnificaţia artei nu este aceea de a naşte un acord general, ci de a răscoli.

Mai mult ca niciodată autorul dramatic care prinde lumea în mişcarea sa, va trebui să facă modificarea sa acceptabilă pe scenă. Legile care ne-au fost lăsate de secole de tradiţie au explodat. Tentativele chimiei de a reduce toate elementele la unul singur sunt mai aproape de alchimie, pe care opinia publică încă nu vrea s-o recunoască. Prăbuşirea în fizică a concepţiilor de spaţiu şi timp, de energie şi de materie, crearea celei de-a patra coordonate în matematică. (...)

Sfârşitul mecanicii newtoniene semnifică sfârşitul dramei aristotelice. Dacă e adevărat că în spaţiul mişcător nu se poate

concepe nici o linie dreapă, dacă nici un corp nu apare absolut, ci relativ, aceeaşi constatare e valabilă şi în domeniul tragediei. Autorul dramatic este şi el constrâns de necesitatea de a recunoaşte, în cazul său, relativitatea evenimentelor; în fiecare clipă a evenimentului el îi va dezvălui relaţia cu totalitatea evenimentelor.

Această piesă încearcă să prezinte această nouă dimensiune pe scenă. Nu omul luat în particular e cel care are un destin, ci destinul tuturor e destinul omului. Pe o traiectorie invizibilă, la egalitatea între cuvânt şi gest, umbră şi lumină, spaţiu şi timp, se desfăşoară acţiunea spiritelor care sunt legate într-o viaţă comună; este lumea tragică a spiritelor reunite într-un spectacol magic.

(Din vol.: *L'expressionisme dans le théâtre européen*, Ed. du C.N.R.S.., Paris, 1971. Trad.: L.C.)

PISCATOR, Erwin (1893-1966)

Regizor german. Iniţiator al teatrului politic, *P.* resimte influenţa războiului şi a realităţilor sociale asupra artei sale. Preocupat de un teatru militant, în spiritul conştiinţei proletare, descoperă eficacitatea utilizării mijloacelor tehnice, a îmbinării teatrului cu filmul, pentru a realiza spectacole politic-agitatorice. Iniţiază cultivarea documentului în spectacol, adaptează autori clasici în vederea unei arte angajate, aşa cum avea s-o facă, în 1926, cu *Hoţii* de Schiller. La instaurarea nazismului se exilează în SUA, unde creează o celebră şcoală de artă dramatică, „The Dramatic Workshop". Se reîntoarce în Germania, continuând să lucreze în acelaşi spirit. Spectacolele sale importante au fost: *Hop-la, noi trăim* de Toller, *Rasputin* de A. Tolstoi, *Aventurile bravului soldat Svejk*, *Muştele* de Sartre, *Război şi pace*, după Lev Tolstoi, *Biedermann şi incendiatorii* de Frisch, *Ancheta* de P. Weiss. *P.* este şi autor al volumului *Teatrul politic* (1929), care cuprinde expunerea crezului său dramatic.

Teatrul politic

(...) A apărut în spectacol un nou element: cel pedagogic. Teatrul îşi propunea să nu mai acţioneze asupra spectatorului numai pe plan afectiv, să nu mai mizeze doar pe disponibilitatea sa emoţională, ci să se adreseze în mod deliberat raţiunii sale. Îşi

propunea să comunice nu numai elan, pasiune, entuziasm, ci şi înţelegere, ştiinţă, cunoaştere.

Intenţia iniţială era să ne descurcăm fără actori burghezi. Exceptând câţiva profesionişti a căror poziţie era apropiată de a noastră, am jucat aproape numai cu proletari. Consideram ca o necesitate să colaborez cu oameni care, asemenea mie, vedeau în mişcarea revoluţionară, pivotul, motorul creaţiei lor. În cadrul întregii concepţii despre teatrul popular importanţa hotărâtoare o avea pentru mine formarea unei comunităţi atât umane şi artistice, cât şi politice.

(...) Ce am urmărit eu aşadar, în întreaga mea activitate? Nu simpla propagare a unei concepţii despre lume prin forme-clişeu şi teze-lozinci, ci demonstrarea adevărului că această concepţie despre lume, cu toate consecinţele ei, este singura valabilă pentru epoca noastră. Se pot susţine multe; o afirmaţie nu devine nici mai justă, nici mai eficace prin simpla ei repetare. Demonstraţia convingătoare se poate baza numai pe pătrunderea ştiinţifică a conţinutului. Vorbind în limbaj teatral, acest lucru îl pot realiza numai dacă reuşesc să depăşesc decuparea izolată a scenelor, caracterizarea pur individuală a personajelor, jocul întâmplător al destinului, legând strâns acţiunea scenică de forţele active ale istoriei. Nu este întâmplător că, în fiecare piesă, subiectul devine elementul principal. Din el rezultă caracterul necesar, legic al vieţii, care conferă destinului individual un sens mai înalt. Pentru aceasta am utilizat anumite mijloace cu care să pot arăta interacţiunea dintre marile forţe umane şi supraumane şi individ sau clasă. Filmul era unul dintre aceste mijloace. Nimic mai mult însă decât un mijloc care mâine ar putea fi înlocuit cu altul mai bun. (...)

Despre relaţia dintre tendinţă şi adevăr

Două contrarii? Nicidecum, ci o totală identitate într-o epocă în care adevărul este revoluţionar. Arta cu tendinţă, deseori falsificată ca noţiune, a devenit sinonimă cu lipsa de adevăr, sau cel puţin cu devierea adevărului într-o anumită direcţie, într-un anumit scop. Niciodată n-a pus preţ pe o „asemenea tendinţă" care răstălmăceşte, denaturează, falsifică realitatea. Dimpotrivă, întotdeauna şi oriunde mă simt atras să stabilesc adevărul, să prezint o realitate, să lămuresc

cauzele şi aş fi gata s-o fac „pe socoteala tendinţei", dacă tendinţa nu ar reieşi mereu în mod automat – cum s-ar zice, de la sine – tocmai din aceste constatări. Cea mai puternică tendinţă care poate fi concepută rezultă tocmai din realitatea obiectivă, neretuşată, crudă, şi pentru a scoate la lumină această realitate, cred că este nevoie astăzi nu doar de cel mai ferm spirit revoluţionar, ci şi de cea mai înaltă măiestrie artistică.

(...) Actorul nu poate fi separat de stilul întregului teatru, de concepţia şi ideologia sa. În Rusia, un actor de la teatrul lui Meyerhold nu poate juca la teatrul Tairov şi nici la Stanislavski. O altă deosebire, tot atât de mare ca diferenţa de stiluri între diferitele teatre din punctul de vedere al tematicii, pieselor şi autorilor, este aceea dintre generaţii. Generaţia noastră a adoptat conştient o atitudine de opoziţie faţă de supraestimarea, de exagerarea elementului afectiv. Firește, asemenea transformări nu se înfăptuiesc de la o zi la alta. Niciodată n-am consacrat mai puţin timp transformării actorilor decât transformărilor tehnice. La o construcţie deschisă a scenei, făcută din lemn, pânză şi oţel trebuia să fie adaptat un stil de joc sincer, aspru, fără echivoc, deschis. Cum se explică impresia puternică pe care ne-o face un copil sau un animal privit cu ochii măritori ai filmului! Prin firescul mişcării şi al gestului, care întrece până şi „jocul" celui mai mare actor. Bineînţeles, nu pretindem un firesc profesional, ci o creaţie concepută pe baze ştiinţifice, sau în aşa fel gândită încât să reproducă firescul la o treaptă superioară, cu mijloace tot atât de puţin întâmplătoare, tot atât de bine gândite ca şi arhitectura scenei. Fiecare cuvânt trebuie să se afle în centrul operei, ca şi centrul cercului în raport cu circumferinţa. Aceasta înseamnă că, pe scenă, totul poate fi prevăzut şi calculat, că totul se leagă organic. Pentru mine, pe care mă interesează efectul general al operei mele, actorul îndeplineşte, în primul rând, doar o funcţie la fel ca lumina, culoarea, muzica, decorul, textul. El o îndeplineşte mai bine sau mai rău, pe măsura talentului său. De dragul lui însă, n-am să modific în nici un caz scopul teatrului.

Trebuie să recunosc că valoarea individuală a unui actor reprezintă o valoare în sine care n-are nici o legătură cu funcţia sa, fiind deci un element estetic de sine stătător. Dar când această

valoare se manifestă doar ca un factor menit să excite simţul estetic, ca un scop în sine, noi nu o putem folosi (aşa cum nu-şi poate găsi locul o frumoasă masă de scris roccoco într-o casă cu mobilier modern funcţional). Ceea ce se cere nu este ca actorul, privind lucrurile din propriul său unghi vizual, de pe poziţia sa de interpret, să sublinieze elementul individual-uman, ci ca el să transpună în jocul său calităţile sale umane prin prisma funcţiei sale politico-artistice. Să realizezi un teatru de calitate, cu actori buni, este cel mai firesc. Asta poate şi trebuie să poată orice om talentat. Doar – şi acesta e lucrul esenţial observat de mine ca „specialist" – actorul, conştient de funcţia sa, se dezvoltă o dată cu ea şi îi datorează stilul său. Pentru a obţine efectul dramatic, el nu mai trebuie să aştepte inspiraţii întâmplătoare şi nici să recurgă (cu o naivitate înţeleasă în sens superior) la propria sa natură sufletească şi fizică.

(...) În arta actoricească eu văd o ştiinţă care ţine de structura raţională a teatrului: de elementul pedagogic. În contrast cu coregrafia acrobatică a *Commediei dell'arte* cultivată încă şi astăzi, ce-i drept, într-o formă schimbată, de teatrul rus, noi pornim de la rolul constructiv al gândirii.

(...) Mi s-a reproşat deseori că n-aş fi un îndrumător al jocului actorilor. Această observaţie n-o pot spulbera decât prin ceea ce am creat şi poate cu ajutorul aprecierii actorilor cu care am colaborat.

Ceea ce critica a considerat în spectacolele mele drept lipsuri în interpretarea actoricească trebuie pus în realitate pe socoteala discrepanţei dintre formaţia teatrală profesională artistică a generaţiei actorilor de astăzi şi arhitectura scenică nouă, neobişnuită în care i-am plasat eu. E foarte firesc ca actorul obişnuit să joace printre decorurile fixe ale vechii scene burgheze să se găsească foarte greu corespunzător aparaturii mele scenice. Aceasta necesită mulţi ani de studiu şi experienţă. În prima clipă, aparatura mea îi apare actorului obişnuit cu scena burgheză ca un element străin, ostil. El se simte pierdut în uriaşele construcţii mecanice, care îi lasă prea puţin răgaz pentru ca el să poată străluci prin desfăşurarea performanţelor sale profesionale. Îi este foarte greu să se deprindă cu acea precizie a replicii la care îl obligă filmul. Pe covorul rulant în mişcare, dialogul trebuie să i se pară de-a dreptul

imposibil. Dar toate acestea numai la început. O dată aclimatizat cu lumea aceasta, el vede într-o asemenea scenă un sprijin, simțind că ea îl ajută permanent în realizarea rolului prin faptul că-l integrează în sensul întregului spectacol. Este absolut ridicolă afirmația că actorul nu ar putea să joace în fața imaginii cinematografice, întrucât suprafața plană a ecranului ar fi în contradicție cu plasticitatea jocului său.

(...) Aceasta în ce privește stilul interpretării. El însă nu poate fi disociat de concepția privitoare la esența jocului teatral în general.

Despre principiile de prelucrare a clasicilor

(...) Să stabilim câteva dintre principiile ce trebuie respectate pentru a putea aborda elementele existente nu cu o atitudine resemnată ci, dimpotrivă, plină de încredere în viitor.

1. Atunci când se apreciază în ce măsură este sau nu îndreptățită adaptarea unor opere dramatice clasice la cerințele teatrului modern, se comite o greșeală dacă se face o paralelă cu alte domenii ale artei. Într-adevăr, încă nu ne-am dezobișnuit să privim operele de pictură sau de sculptură sub un aspect pur muzeal. Din păcate! În schimb, o piesă de teatru trebuie, și acest lucru nu-l contestă nimeni, să fie adusă, depășind limitele interesului strict istoric sau etimologic, în universul de reprezentări al fiecărei generații de spectatori.

2. Spre deosebire de poezia lirică – al cărei caracter atemporal provine din atingerea unei coarde afective care apoi continuă să vibreze de-a lungul secolelor – opera dramatică este (cu rare excepții) o creație legată de epoca sa prin dependența exterioară față de toate elementele zilei, ale societății, ale problemelor economice. (Teatrul tuturor epocilor din istoria culturii a trăit și a pierit întotdeauna o dată cu „actualitatea" sa.) Trecând peste operă, timpul scoate în evidență sau estompează în fiecare perioadă câte un alt element al piesei. Fiecare epocă găsește în cele anterioare componente consonante ei, pe care le aduce din nou la lumină.

3. Regizorul nu poate să fie exclusiv „în slujba operei", pentru că această operă nu este ceva rigid și definitiv, ci dimpotrivă, o dată creată, ea se schimbă cu timpul, capătă patimă și

asimilează noi conținuturi spirituale. De aici rezultă pentru regizor sarcina de a găsi acel punct de vedere care să-i permită să dezvăluie rădăcinile creației dramatice. Acest punct de vedere nu poate fi ales în mod artificios sau arbitrar: numai dacă se simte un slujitor și un exponent al vremii sale, regizorul va reuși să stabilească un punct de vedere comun cu acela al forțelor hotărâtoare, care determină esența epocii.

4. Care trebuie să fie natura acestui punct de vedere? El poate fi determinat de naturi fie artistice, fie ideologice. Numai în cel de al doilea caz va fi găsită acea atitudine față de opera de artă care să permită regizorului ca, depășind particularul, să realizeze conexiunea cu forțele viitorului. Punctul de vedere pur artistic nu numai că rămâne exterior, dar se pierde inevitabil în speculații arbitrare.

5. Unde se află începutul arbitrariului? În slăbiciunea noastră. În lipsa noastră de claritate. În ezitările noastre, în ignorarea felului cum au evoluat gândurile și sentimentele oamenilor. În calculele țintind spre câștigul material, spre recunoașterea publică, spre originalitate. În evitarea absolutului, care mereu, în fiecare secundă, ne cere o profesiune de credință. În camuflarea lacunelor existente în experiența sau imaginația noastră. În ocolirea căilor directe pe care le impune acțiunea și de care fugim, spre așa-zise „soluții" care nu sunt decât nuanțări, rafinamente.

6. În perioadele sale de înflorire, teatrul a fost întotdeauna legat de comunitatea poporului; astăzi, când masele largi ale poporului s-au trezit la viața politică și cer în mod justificat dreptul de a modela forma de stat conform ideilor lor, soarta teatrului – dacă nu vrea să devină un simplu capriciu, o prețiozitate de care să se bucure exclusiv cele câteva sute de familii sus puse – este legată pe viață și pe moarte de necesitățile, revendicările și durerile acestor mase. El nu are, la urma urmei, altă misiune decât să clarifice în conștiința oamenilor care umplu sălile de spectacol tot ceea ce dormitează, mai mult sau mai puțin vag și confuz în subconștientul lor.

Publicul

(...) Este foarte greu în această perioadă să mai vorbești despre publicul omogen din punct de vedere al cerințelor spiri-

tuale, adică despre un public care să formeze o unitate spirituală. Publicul burghez este atât de scindat, contradictoriu şi dezagregat încât necesităţile spirituale nu mai pot constitui un criteriu. Cu totul alta e situaţia în cazul proletariatului. Condus de instinctul sigur al clasei sale, el alege şi respinge. Tocmai pentru acest public, deşi la *Staatstheater* el nu se afla în stal, am pus eu în scenă *Hoţii*.

(Din vol.: *Teatrul politic*, Ed. Politică, 1966.)

BRECHT, Bertolt (1898-1956)

Dramaturg, teoretician, regizor şi poet german. Debutează ca dramaturg cu preocupări de examinare a realităţii sociale în contextul curentului expresionist prin: *Baal* (1922), *Tobe în noapte*, considerată ca germene al teatrului epic, *Un om = un om* (1925), *Mahagonny* (1927) etc. *Opera de trei parale* (1928) – primul său mare succes – anunţă evoluţia autorului către un tip nou de dramaturgie. Colaborează cu Piscator, de care e influenţat prin ideea „teatrului politic". Scrie piese didactice: *Zborul lui Lindberg, Excepţia şi regula*. În timpul nazismului *B.* se exilează, revenind după război în fostul R.D.G., unde creează teatrul „Berliner Ensemble". Dintre capodoperele sale citãm: *Dl. Puntilla şi sluga sa Matti* (1940), *Omul cel bun din Seciuan* (1943), *Galileo Galilei* (1947) *Mutter Courage*, (1945). Propune în numeroase scrieri teoretice, a căror sinteză e *Micul Organon* – 1948, dramaturgia epică; corelată cu tehnica distanţării în joc, prin acesta se tinde să se excludă iluzia din actul teatral, pretinzându-i-se publicului răspunsuri şi decizii proprii cu conţinut moral şi politic. Dramaturgia şi estetica sa teatrală reprezintă o puternică influenţă pentru arta spectacolului contemporan.

Noua tehnică de interpretare

Vom încerca să descriem tehnica de interpretare care s-a folosit în câteva teatre pentru a îndepărta de spectator evenimentele reprezentate. Mijloacele de a atinge acest scop: a îndrepta spectatorul să privească evenimentele cu un ochi investigator şi critic.

Folosirea efectului de distanţare sau a efectului *V* („Verfremdungsefekt") depinde de o condiţie prealabilă: eliberarea scenei şi a sălii de orice „magie" şi de producerea oricărui „câmp hipnotic". Se refuză crearea pe scenă a unei atmosfere particulare (aceea a unei camere seara, sau a unei străzi toamna) sau producerea anumitor sări de suflet printr-o dicţiune destinată acestui lucru; nu se va căuta nici să se „încălzească" spectatorul prin dezlănţuirea temperamentelor dramatice, nici să fie fascinat printr-un joc cu nervii încordaţi; în concluzie nu se mai face nimic pentru a-l introduce în transă sau a-i da iluzia că asistă la un eveniment natural care n-ar fi fost „repetat". Pentru a neutraliza tendinţa spectatorului de a se arunca într-o iluzie de acest gen, vom arăta că este necesar să se recurgă la anumite mijloace artistice.

Dacă vrea să producă efectul de distanţare, actorul va trebui să dea la ceea ce el arată, prin gesturile şi atitudinile sale, caracterul unui lucru arătat. Normal, va trebui să părăsească noţiunea celui de-al patrulea perete, acest perete fictiv care separă scena de sală şi dă iluzia că evenimentul se petrece în realitate, ignorând prezenţa publicului. În principiu, actorii au aici posibilitatea să se adreseze direct publicului.

După cum se ştie, de obicei, contactul dintre sală şi scenă se stabileşte prin identificare. Actorul tradiţional îşi concentrează atât de exclusiv eforturile asupra căutării acestui act fizic încât se poate spune că vede în el scopul esenţial al artei sale. Aceste câteva observaţii arată deja că efectul de distanţare este diametral opus aceluia care vizează identificarea. El conduce actorul către refuzul oricărei preocupări pentru acest act.

Noi nu cerem actorului care se străduieşte să copieze anumite personaje şi să le arate comportamentul să renunţe complet la acest mijloc. El îl foloseşte ca oricare altă persoană care, lipsită de talent şi de ambiţie dramatică, ar căuta să reprezinte o altă persoană. Această demonstrare a comportamentului unui al treilea are loc în fiecare zi, în nenumărate ocazii (martorii unui accident mimează comportarea victimei, cei ironici imită mersul unui prieten fără a încerca niciodată să-i introducă pe ceilalţi într-o iluzie oarecare, ceea ce nu împiedică pătrunderea în personaj pentru a se însuşi trăsăturile acestuia).

Şi actorul nostru va recurge la acest act psihic. Dar departe de a-l înfăptui în timpul reprezentaţiei, pentru a conduce spectatorul la o atitudine identică, ca în teatrul tradiţional, el nu i se va dărui decât în stadiul repetiţiilor, atunci când îşi pregăteşte rolul.

Pentru a evita o interpretare prea „impulsivă", îngăduitoare şi insuficient critică a personajelor şi a evenimentelor, repetiţiile „à l'italienne" vor putea să fie multiplicate. Actorul îşi va refuza intrarea prea rapidă în personaj şi va rămâne cât mai mult timp posibil cititor (noi vorbim aici de lectura pentru sine şi nu de lectura publică). Şi el va trebui, operaţie importantă, *să-şi rememoreze primele impresii.*

Actorul care-şi citeşte rolul trebuie să se lase surprins de acesta şi să-l discute. El trebuie să evalueze cu justeţe nu doar condiţiile în care evenimentele apar, ci şi comportamentul personajului a cărui bogăţie de nuanţe va trebui să o surprindă. El nu trebuie să considere nimic ca pe ceva dat, ca pe ceva „care nu ar putea să se întâmple altfel, ca pe ceva „la care, datorită caracterului personajului, trebuia să se aştepte". Înainte de a învăţa textul său pe dinafară, actorul îşi rememorează ceea ce a provocat uimirea şi obiecţiile sale; căci acestea sunt elemente pe care trebuie să le integreze în compunerea rolului.

Pe scenă, actorul joacă în aşa fel încât la fiecare pasaj important să fie posibil să se descopere, să se definească, să se simtă alături de tot ceea ce face şi tot ceea ce nu face. El compune în aşa fel încât să se observe clar alternativa: jocul său nu este niciodată decât o variantă care le lasă pe toate celelalte să se presimtă. Actorul spune, de exemplu: „Asta o să mi-o plăteşti" şi *nu* spune „Te iert". El îşi urăşte copiii şi *nu* e adevărat că îi iubeşte. El merge către avant-scenă, în dreapta, şi *nu* în fund, spre stânga. Ceea ce *nu* face este conţinut şi trebuie să subziste în ceea ce face. În acest fel, toate frazele şi gesturile sale apar ca hotărâri, personajul e controlat şi suportă teste. În jargonul profesiei, noi numim acest procedeu – determinarea lui *Nu-Dar.*

Pe scenă, actorul nu trebuie să ajungă niciodată să se *metamorfozeze complet.* El pronunţă ca pe cel mai mare adevăr posibil ceea ce spun Lear, Harpagon sau Svejk, el le prezintă comportamentul atât de adevărat cât îi permite lui propria cunoaştere a

oamenilor, dar el nu încearcă să-şi imagineze (şi să facă să se creadă) că este complet metamorfozat. Dacă voi da ca exemplu pentru aceasta să se joace atitudinea regizorului care indică modul în care trebuie să se joace o anumită porţiune, actorii vor înţelege ce vreau să spun. Cum nu e vorba de propriul său rol, regizorul nu ajunge să se metamorfozeze deplin, el pune în valaore elementele pur tehnice şi păstrează atitudinea celui care propune.

Dacă a renunţat la orice metamorfoză, actorul nu-şi spune textul ca o improvizaţie, ci ca pe un citat. El nu va trebui să sacrifice în acest citat nuanţele, plasticitatea concretă a discursului; la fel, gestul pe care îl arată şi care, prin urmare, este o copie, va trebui să aibă, într-adevăr, greutatea unui gest uman.

Actorul care renunţă la orice metamorfoză dispune de trei procedee care îl vor ajuta să distanţeze cuvintele şi acţiunile personajului său:

1. transpunerea la persoana a III-a;
2. transpunerea la trecut;
3. indicaţiile scenice şi comentariile.

Transpunerea la persoana a III-a şi la trecut permit actorului să se aşeze la o justă distanţă de personajul său. În ceea ce priveşte indicaţiile de regie şi comentariile la textul său, actorul le recită cu voce tare în timpul repetiţiilor, după ce el însuşi le-a găsit. („El se ridică şi spuse cu răutate, căci nu mâncase" sau „Era prima oară când îl auzea vorbind şi nu ştia dacă era adevărat" sau „El surâse şi spuse cu un aer un pic îndoielnic...") Acest procedeu determină o ciocnire între cele două cadenţe, iar a doua (aceea a textului propriu-zis) se distanţează deodată. Acelaşi rezultat se reflectă asupra jocului deoarece el este permanent descris şi anticipat în cuvinte. Şi dacă actorul foloseşte în afară de aceasta şi transpunerea la trecut, el va fi în situaţia de a arunca asupra rolului o privire din spate. Această replică e distanţată fără ca interpretul să fi adoptat un punct de vedere nerealist, căci spre deosebire de public el a citit piesa până la capăt şi poate deci, în lumina sfârşitului şi a concluziilor sale, să judece mai bine replica decât acela care ştie mai puţin decât el şi căruia îi e mai puţin familiară. (...)

O să vorbim mai departe despre mimică, dar trebuie să spunem de pe acum că tot ce provine din sentiment trebuie exte-

riorizat (astfel spus: să devină gest). Actorul va da emoţiilor personajelor sale o expresie sensibilă, exterioară şi chiar o va traduce, cât se poate, într-o acţiune care să trădeze ceea ce se petrece în ele. Emoţia trebuie să se manifeste, să se emancipeze, dacă vrei să-i dai importanţă. O anumită eleganţă, vigoare şi o graţie particulară a gesturilor dau naştere efectului de distanţare.

Teatrul chinez arată o mare stăpânire a artei gestului. Şi astfel obţine actorul chinez efectul de distanţare: îl vezi observându-şi gesturile sale.

Tot ceea ce actorul propune, gesturi şi ritmuri prozodice, trebuie să fie terminat, să poarte ştampila repetiţiilor şi pecetea încheiatului. Actorul trebuie să dea o impresie de uşurinţă, uşurinţa dificultăţilor depăşite. El trebuie, de asemenea, să vegheze ca publicul să nu acorde o prea mare atenţie artei sale, măiestriei sale. El oferă o reprezentare încheiată a evenimentului, aşa cum acest eveniment poate să se desfăşoare sau s-a desfăşurat în realitate, după părerea sa. El nu ascunde că a repetat, tot aşa cum acrobatul nu-şi ascunde antrenamentul său. Şi el subliniază că ceea ce prezintă este părerea sa, propria sa versiune asupra evenimentului (...)

Punctul de vedere pe care îl adoptă actorul este un *punct de vedere de critică socială*. În timp ce el se străduieşte să elucideze sensul evenimentelor şi să contureze caracterul personajului său, el scoate la iveală faptele şi trăsăturile domeniului social. Jocul său se transformă astfel într-o discuţie asupra stării societăţii, pe care fiecare spectator este invitat să o justifice sau să o condamne în funcţie de apartenenţa sa de clasă.

Scopul efectului de distanţare este de a extrage din evenimente „gestus-ul social" pentru a-l distanţa. Înţelegem prin „gestus social" expresia mimată a raporturilor sociale care se stabilesc între oamenii unei epoci determinate.

E mai uşor să ajungi la o formulare adecvată a evenimentului, la o prezentare care să-i dea cheia, dacă se caută titluri pentru fiecare scenă. Aceste titluri trebuie să aibă o valoare istorică.

Ajungem astfel la o tehnică de importanţă capitală: istoricizarea.

Actorul trebuie să joace evenimentele piesei ca pe nişte evenimente istorice.

Un eveniment istoric e un eveniment legat de o anumită epocă: a avut loc o singură dată şi durează un timp oarecare. În acest eveniment, comportamentul oamenilor nu e unul simplu uman, imuabil: el este singular, pe mai multe planuri, el prezintă aspecte care au fost depăşite sau ar fi putut fi, de mersul istoriei, el este supus criticii tuturor epocilor ulterioare. Evoluţia constantă a umanităţii ne înstrăinează comportamentul înaintaşilor noştri.

Această distanţă pe care o are istoricul faţă de evenimente şi comportamente trecute trebuie pusă de actor între el şi evenimentele şi comportamentele prezentului: el trebuie să îndepărteze de noi fapte şi persoane.

Evenimentele şi persoanele noastre cotidiene, ale grupului nostru apropiat ne sunt familiare: apar ca naturale. „Distanţate", înstrăinate, ele devin insolite. Ştiinţa a pus la punct cu grijă tehnica suspiciunii a tot ceea ce este curent, a tot „ceea ce merge de la sine", a tot ceea ce n-a fost pus niciodată sub semnul îndoielii. Nu văd de ce arta n-ar adopta o atitudine de o asemenea fecunditate. Dezvoltarea puterii productive a omului a dat naştere acestei tehnici în domeniul ştiinţific şi pentru acelaşi motiv ea apare şi în artă.

Dacă ne referim acum la elementul emoţional al spectacolului, din încercările realizate cu efectul de distanţare în reprezentaţiile de teatru epic din Germania, reiese că şi această tehnică trezeşte emoţiile spectatorului, dar emoţii de o altă natură, e adevărat, decât cele pe care le produce teatrul tradiţional. Atitudinea critică a spectatorului este o atitudine eminamente artistică. Prezentat pe hârtie, efectul de distanţare pare să fie mult mai artificial decât este de fapt pe scenă. Fără îndoială, această tehnică de joc nu are nimic de a face cu „stilizarea" curentă. Avantajul esenţial pe care îl obţine teatrul epic din efectul de distanţare (care urmăreşte exclusiv să arate lumea sub un asemenea unghi încât să apară ca transformabilă) este tocmai caracterul său natural şi terestru, umorul său, refuzul său de a păstra elementele mistice pe care teatrul tradiţional le datorează unor epoci de mult revolute.

Forma dramatică şi forma epică a teatrului

Forma dramatică	*Forma epică*
Este acţiune	Este povestire
Implică spectatorul în acţiune	Face din spectator un observator
Nu întrebuinţează activitatea sa intelectuală	Trezeşte activitatea sa intelectuală
Provoacă sentimente	Îl obligă la decizii
Experienţă trăită	Viziune a lumii
Spectatorul este cufundat în ceva	Spectatorul este plasat în faţa a ceva
Sugestie	Argumentare
Sentimentele sunt păstrate ca atare	Sentimentele sunt duse până la conştientizare
Spectatorul este în interior, el participă	Spectatorul este aşezat în faţă, el studiază
Omul e considerat cunoscut	Omul este obiect de cercetare
Omul imuabil	Omul care se transformă şi trasformă
Interes pasionat pentru deznodământ	Interes pasionat pentru desfăşurare
O scenă pentru următoarea	Fiecare scenă pentru sine
Creştere organică	Montaj
Desfăşurare lineară	Desfăşurare sinuoasă
Evoluţie continuă	Sfaturi
Omul ca dat fix	Omul ca proces
Gândirea determină fiinţa	Fiinţa socială determină gândirea
Sentiment	Raţiune

(Din vol.: *Ecrits sur le théâtre*, Arche, Paris, 1963, Trad.: L.C.)

BCU ASSENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

JARRY, Alfred (1873-1907)

Dramaturg francez. *J.* își începe activitatea literară prin colaborări la „Mercure de France" ca apropiat al grupului simbolist. Ulterior, devine un precursor al dramaturgiei moderne prin preferința pentru farsa grotescă, tratarea marionetistică a personajelor sau invențiile de limbaj. Cunoscut pentru crearea personajului Ubu, reluat într-un ciclu de piese: *Ubu rege, Ubu încoronat, Ubu înlănțuit.*

12 argumente despre teatru

3. Ce e o piesă de teatru? O serbare cetățenească? O lecție? O petrecere? S-ar părea, la prima vedere, că o piesă de teatru e o serbare cetățenească, fiind un spectacol oferit unor cetățeni adunați laolaltă. Dar observați că există mai multe categorii de public de teatru sau, cel puțin două: adunarea micului număr de inteligenți și cea a marelui număr. Pentru acest mare număr – spectacolele de montare, spectacolele de decoruri și de balete sau de emoții vizibile și accesibile, *Châtelet*[1] și *Gaité*[2], *Ambigu*[3] și *Opera Comică*, spectacolele care sunt mai ales petreceri, poate și lecții puțin, pentru că amintirea lor persistă, dar lecția de sentimentalitate falsă și de estetică falsă, care sunt singurele adevărate pentru acest mare număr, căruia teatrul micuțului număr i se pare o plictiseală de neînțeles. Acest din urmă teatru nu e pentru publicul lui nici serbare, nici lecție, nici petrecere, ci acțiune; elita participă la realizarea creației unuia dintre ai ei, care vede trăind în însăși această elită ființa creată de el, plăcere activă care e singura plăcere a lui Dumnezeu și a cărei caricatură mulțimea civică o are în actul carnal.

---

[1] Teatrul care continua tradiția pieselor populare cu spectacole de mare montare și a feeriilor pentru copii.

[2] *Gaité-Lyrique*, teatru municipal care prezenta opere comice, operete, vodeviluri din repertoriul clasic și din cel mai recent; se bucura de mare popularitate.

[3] Sală de vodeviluri și de piese ușoare.

Chiar și mulțimea se bucură puțin de această plăcere a creației, firește, destul de relativ.[1] Există – dacă am vrea să coborâm până la public – două lucruri ce s-ar cuveni să i se dea, și care i se și dau: personaje care gândesc la fel cu el (un ambasador siamez ori chinez ascultând *Avarul* a făcut prinsoare că avarul o să fie păcălit și caseta șterpelită) și pe care să le priceapă pe deplin (cu această impresie: „Ce spiritual sunt că râd de vorbele acestea spirituale", impresie de care nu sunt privați auditorii domnului Donnay, și cu cealaltă impresie, cea a creației, care-l cruță de oboseala de a prevedea); și, în al doilea rând, subiecte și peripeții *naturale*, adică obișnuite zilnic oamenilor obișnuiți, știut fiind că Shakespeare, Michelangelo sau Leonardo de Vinci sunt cam ampli și au un diametru cam anevoie de parcurs, pentru că geniul și înțelegerea sau chiar talentul, nefiind de aceeași natură, nu stau la îndemâna celor mulți.

Dacă-n tot universul există cinci sute de persoane care, în comparație cu infinita mediocritate, sunt un pic Shakespeare și Leonardo, nu e drept să li se acorde acestor cinci sute de spirite de elită ceea ce li se dă din belșug auditorilor d-lui Donnay – mulțumirea de a nu vedea pe scenă ceea ce nu înțeleg, plăcerea activă de a crea astfel puțintel, pas cu pas, și de a prevedea? (...)

9. Rolul *teatrelor într-o parte*[2] nu s-a sfârșit, dar cum aceasta durează de câțiva ani, lumea a-ncetat să le mai considere nebunești, și astfel au devenit teatrele obișnuite ale micului număr. În alți câțiva ani ne vom fi apropiat și mai mult de adevăr în artă sau (dacă nu e vorba de adevăr, ci de modă) vom fi descoperit un altul, și aceste teatre vor fi cu totul, în cel mai rău sens, obișnuite, dacă nu-și aduc aminte că esența lor nu e să fie, ci să devină.

10. A menține o tradiție fie și valabilă înseamnă să atrofiezi gândirea care se transformă în durată; și e o nesăbuință să vrei să exprimi sentimente noi într-o formă „conservată".

(Din vol.: *Ubu*, ELU, 1989. Trad.: Romulus Vulpescu)

---

[1] Pasajul următor până la sfârșitul capitolului 3 face parte din articolul *Despre inutilitatea teatrului în teatru.*

[2] Traducerea aproximativă pentru expresia „théâtres à coté", teatrele de „avangardă" ale vremii, numite așa pentru că erau considerate că evoluează „alăturea cu drumul" drept al teatrelor „academice".

APOLLINAIRE, Guillaume (1880-1918)

Poet şi teoretician al avangardei franceze de la începutul secolului. Prieten cu Jarry, Max Jacob, Picasso, Bracque, *A.* debutează în 1908 cu volumul de versuri *L'Enchanteur pourrissant.* Publică o antologie din opera marchizului de Sade. Dintre volumele sale importante citãm: *Alcooluri* (1913), remarcabil prin fluiditatea şi varietatea versurilor, *Pictori cubişti* (1913), prima tentativă de definire a noii mişcări, *Caligrame,* postum (1918). *A.* este precursorul teatrului suprarealist cu piesa *Mamelele lui Tiresias,* (1917).

Mamelele lui Tiresias – prefaţă

Fără a cere indulgenţă vreau să menţionez că lucrarea de faţă este o operă de tinereţe, căci în afară de *prolog* şi de ultima scenă a actului al doilea, care sunt din 1916, ea a fost scrisă în 1903, cu paisprezece ani, adică, înainte de a fi reprezentată.

Am numit-o dramă, care înseamnă acţiune, spre a stabili ceea ce o desparte de acele comedii de moravuri, comedii dramatice, comedii uşoare care, de mai mult de o jumătate de secol, furnizează scenei opere dintre care multe sunt excelente, dar de alt ordin şi care sunt numite foarte simplu piese.

Spre a caracteriza drama mea, m-am folosit de un neologism ce mi se va ierta, căci mi se întâmplă rar, şi am făurit adjectivul suprarealist care nu are nicidecum sensul de simbolic cum şi-a închipuit domnul Victor Basch, în foiletonul său dramatic, ci defineşte destul de bine o tendinţă a artei care, dacă nu e mai nouă decât tot ce e sub soare, n-a slujit niciodată măcar la formularea vreunui crez, a vreunei afirmaţii artistice şi literare.

Idealismul vulgar al dramaturgilor care au urmat lui Victor Hugo a căutat verosimilul într-o culoare locală de convenţie, asemănătoare cu naturalismul *en trompe l'oeil* al pieselor de moravuri a căror origine s-ar găsi cu mult înainte de Scribe, în comedia lacrimogenă a lui Nivelle de la Chaussée.

Şi spre a încerca dacă nu o renovare a teatrului, cel puţin un efort personal, m-am gândit că trebuie să ne întoarcem la natura însăşi, dar fără a o imita în felul fotografilor.

Când omul a voit să imite mersul, a creat roata care nu seamănă deloc cu un picior. El a făcut astfel suprarealism fără să știe.

La urma urmelor, îmi e cu neputință să decid dacă drama aceasta e serioasă sau nu. Scopul ei e să intereseze și să amuze. E scopul oricărei opere teatrale. Ea urmărește, de asemenea, să pună în relief o problemă vitală pentru cei ce înțeleg limba în care e scrisă; problema creșterii populației.

Aș fi putut face pe acest subiect, care n-a fost niciodată tratat, o piesă după tonul sarcastico-melodramatic pe care l-au pus la modă făcătorii de „piese cu teză".

Am preferat un ton mai puțin sumbru, căci eu nu cred că teatrul trebuie să dispere pe oricine ar fi.

Aș fi putut, de asemenea, să scriu o dramă de idei și să măgulesc gustul publicului actual căruia îi place să-și dea iluzia că gândește.

Mi-a plăcut mai mult să dau frâu acelei fantezii care e în felul meu de a interpreta natura, fantezie care, după zile, se manifestă cu mai multă sau mai puțină melancolie, satiră și lirism, dar întotdeauna, și atât cât îmi e cu putință, cu un bun-simț în care se găsește uneori destulă noutate care să poată lovi și indigna, dar care va părea oamenilor de bună-credință.

Spre a reveni la arta teatrală, se vor găsi în prologul acestei lucrări trăsăturile esențiale ale dramaturgiei pe care o propun.

Adaug că, după părerea mea, această artă va fi modernă, simplă, rapidă cu racursiurile și îngroșările care se impun, dacă se vrea surprinderea spectatorului. Subiectul va fi destul de general pentru ca lucrarea dramatică al cărui fond îl va forma, să poată avea o influență asupra spiritelor și asupra moravurilor în sensul datoriei și al onoarei.

După caz, tragicul va covârși comicul sau invers. Dar nu-mi închipui că, de aici înainte, se mai putea suporta, fără iritare, o operă teatrală în care aceste elemente nu s-ar opune, căci există o atare energie în umanitatea de astăzi și în tânăra literatură contemporană, încât cea mai mare nenorocire ne apare numaidecât ca avându-și rațiunea sa de a fi, ca putând fi privită nu numai sub unghiul unei binevoitoare ironii care ne îngăduie să râdem, dar

chiar sub unghiul unui optimism veritabil care consolează numaidecât şi lasă să crească speranţa.

La urma urmei, teatrul nu e mai mult viaţa pe care o interpretează decât roata un picior. Ca atare, e legitim, cred eu, a aduce în teatru estetici noi şi frapante care să accentueze caracterul scenic al personajelor şi să sporească pompa mizanscenei, fără a modifica totodată pateticul şi comicul situaţiilor care trebuie să-şi ajungă lor înseşi.

Spre a încheia, adaug că, degajând din veleităţile literare contemporane o anumită tendinţă care e a mea, eu nu pretind nicidecum să întemeiez o şcoală, ci, înainte de toate să protestez împotriva acestui teatru înşelător, iluzionist, care formează ceea ce e mai clar în arta teatrală de astăzi. Această iluzie care convine, fără îndoială, cinematografului, constituie, cred, tot ce e mai contrar artei dramatice.

(Din vol.: *Scrieri alese*, Editura Univers, 1971,
Trad.: Taşcu Gheorghiu.)

SHAW, George Bernard (1856-1950)

Dramaturg şi critic dramatic englez de origine irlandeză. Debutează cu *Casele văduvului* sau *Banii n-au miros* (1892). O dată cu reprezentarea piesei *Eroul şi soldatul* începe ascensiunea sa literară. Autor fecund, *S.* a scris cinci romane, cincizeci şi şapte de piese, cronici şi o bogată corespondenţă. Inovator al tehnicii dramatice, remarcabil în spontaneitatea şi familiaritatea vocabularului, *S.* este adeptul unui teatru ce comentează fără iluzii realitatea în vederea perfecţionării sale, dar şi al unei dramaturgii cu implicaţii filosofice. Piesele sale cele mai cunoscute sunt: *Profesiunea doamnei Warren* (1894), *Om şi supraom* (1903), *Pygmalion* (1912), *Cezar şi Cleopatra* (1912), *Sfinta Ioana* (1924). Este şi autorul unor importante studii teoretice reunite în volume: *Chintesenţa ibsenismului* (1891), *Perfectul wagnerian* (1898), *Păreri şi eseuri dramatice* (1906) etc. De asemenea, *S.* a scris câteva eseuri pe teme politice şi sociale.

Mai bine decât Shakespeare?

Filosofia, concepția despre viață este aceea care se schimbă, și nu meșteșugul dramaturgului. O generație total moralizată și hrănită exclusiv cu discursuri patriotice, o generație care concepe indignarea virtuoasă drept nutritivă pe plan spiritual, care îl ucide pe ucigaș și îl fură pe hoț, care se ploconește plină de umilință în fața a tot felul de idealuri – societare, militare, ecleziastice, regale și divine – poate, din punctul meu de vedere, să se afunde în eroare; dar asta nu înseamnă neapărat că e lipsită de cele mai bune piese pe care le poate produce mâna omului. Numai că aceste piese nu vor fi nici scrise, nici gustate de oameni pentru a căror filosofie vinovăția, și deci răzbunarea și idolatria – n-au nici un înțeles. Asemenea oameni trebuie să rescrie toate piesele vechi în limitele propriei lor filosofii; iată de ce, după cum a subliniat domul Stewart-Glennie, nu poate exista un teatru nou fără o filosofie nouă. La toate acestea aș putea adăuga că nici un nou Shakespeare sau Goethe nu poate exista fără o nouă filosofie, după cum nu pot exista nici doi Shakespeare într-o singură epocă filosofică, întrucât, după cum am mai spus, primul venit într-o asemenea epocă, dacă e o mare personalitate, seceră toată recolta și-i reduce pe cei care vin după el la rangul de simpli culegători de spice, sau, încă și mai rău, la rangul de zevzeci, care repetă cu exces de zel și trudă toate mișcările secerătorului și legătorului de snopi, dar într-un lan pustiu.

Într-adevăr, desfid pe oricine ar încerca să-mi demonstreze că marii creatori de epoci în artele frumoase și-au datorat poziția iscusinței lor tehnice. E adevărat că atunci când căutăm exemple ale unei prodigioase stăpâniri a limbii și a liniei grafice, nu ne putem gândi la nimeni mai presus de Shakespeare și Michelangelo. Dar amândoi au devastat artele lor respective pentru câteva secole întrucât i-au împins pe artiștii de mai târziu la căutarea măreției în copierea tehnicii lor. Tehnica a fost însușită, rafinată și depășită de nenumărate ori; dar supremația celor doi artiști exemplari a rămas indiscutabilă. Primele opere imitative ale oamenilor mari sunt, de obicei, vizibil inferioare operelor celor mai bune ale predecesorilor lor. Închipuiți-vă că Wagner ar fi

murit după ce a compus *Rienzi* sau că Shelley ar fi murit după ce a scris *Zastrozzi*! Oare atunci s-ar mai fi găsit vreun critic competent care să aprecieze iscusința tehnică a lui Wagner în egală măsură cu cea a lui Rossini, Spontini sau Meyerbeer? Sau ar fi pus iscusința tehnică a lui Shelley pe același plan cu a lui Moore? Dar să privim problema și astfel: oare se găsește cineva care să presupună că dacă Shakespeare ar fi zămislit ideile omului lui Goethe ori Ibsen, le-ar fi exprimat mai rău decât așa cum sunt, e oare probabil ca în epoca noastră, afară de cazul unor condiții externe, să se producă vreun progres atât de mare în artele exprimării încât să permită unui autor, fără să se facă de râs, să încerce a spune ceea ce are de spus mai bine decât Homer sau Shakespeare? Dar, în epoca noastră, chiar și cel mai umil autor, și cu atât mai mult, un autor, relativ arogant, ca mine, poate susține că are ceva de spus care n-a fost spus nici de Homer, nici de Shakespeare. Iar spectatorul de teatru poate cere, în mod foarte rezonabil, să i se prezinte evenimente și figuri istorice în lumina propriei sale epoci, deși Homer și Shakespeare le-au mai arătat o dată în lumina epocii lor. De exemplu, în *Iliada*, Homer i-a înfățișat lumii pe Ahile și Ajax drept eroi. La timpul potrivit a venit Shakespeare, care a spus de fapt: „Eu nu pot cu nici un preț să accept că acest copil răsfățat și acest dobitoc musculos ar fi mari personalități, pentru simplul motiv că Homer i-a flatat din dorința de a face pe placul galeriei din vechea Eladă." Drept care, în *Troilus și Cressida* am căpătat verdictul epocii lui Shakespeare (epoca noastră) asupra celor doi. Dar asta nu implică nici un fel de pretenție din partea lui Shakspeare de a fi un poet mai mare decât Homer.

Când Shakespeare, la rândul lui, a început să se ocupe de Henric al V-lea și de Iuliu Cezar, el a făcut-o în conformitate cu propria sa concepție, esențialmente cavalerească, despre marele politician comandant.

(Din: Prefața la *Trei piese pentru puritani*, Ed. Tauchnz, Leipzig, 1922, Trad.: L.C.)

Inovația tehnică în piesele lui Ibsen

Teatrul s-a născut pe vremuri din îmbinarea a două dorințe: dorința de a vedea un balet și dorința de a auzi o poveste. Baletul a devenit elucubrație, povestea a devenit o situație. Când a început Ibsen să creeze piese, arta dramatică se redusese la arta de a fabrica o situație. Și se susținea că, cu cât este mai ciudată situația, cu atât este mai bună piesa. Ibsen a văzut că, dimpotrivă, cu cât este mai familiară situația, cu atât este mai interesantă piesa. Shakespeare ne adusese pe noi înșine pe scenă, dar nu adusese acolo și situațiile noastre. Unchii noștri rareori ne ucideau tații și nu puteau să se căsătorească în mod legal cu mamele noastre; noi nu întâlnim vrăjitoare, regii noștri în general nu sunt înjunghiați și cei ce-i înjunghie nu le iau tronul; și când facem rost de bani, semnând polițe, nu făgăduim să plătim cu un kilogram din carnea noastră. Ibsen acoperă lipsurile lăsate de Shakespeare. El nu numai că ne redă pe noi înșine, dar ne redă și în situațiile proprii nouă. Lucrurile care li se întâmplă figurilor sale de pe scenă sunt lucruri care ni se întâmplă și nouă. Una dintre consecințe este că piesele lui Ibsen sunt mult mai importante pentru noi decât cele ale lui Shakespeare. Altă consecință este că ele au capacitatea de a ne răni îngrozitor și de a ne umple de speranțe exaltate, de a scăpa de tiranii idealiste, precum și de a ne înzestra cu viziuni ale unei vieți mai intense în viitor.

În mod inevitabil, aceste modificări ale subiectelor pieselor au avut drept urmare modificări de tehnică. Când un poet dramatic îți poate da speranțe și viziuni, vechile maxime – cum că arta scenică este arta pregătirii – devin copilărești și pot fi lăsate acelor nefericiți dramaturgi care, nefiind capabili să creeze nimic cu adevărat interesant pe scenă, trebuie să învețe arta de a convinge mereu auditoriul că o să se întâmple curând, curând ceva. Când poate să înfigă un pumnal drept în inima oamenilor, arătându-le josnicia sau cruzimea, un lucru pe care l-au făcut ei ieri sau intnenționează să-l facă mâine, toate vechile trucuri pentru captivarea și reținerea atenției lor devin stupide și inutile. Piesa numită *Uciderea lui Gonzago*, pe care Hamlet le cere actorilor s-o joace în fața unchiului său, este construită în modul cel mai simplu

cu putință; dar ea produce asupra regelui Claudius un efect mult mai mare decât Oedip, a lui Sofocle, pentru că este o piesă despre el însuși. Prin urmare, scriitorul care practică arta lui Ibsen aruncă la lada cu gunoi toate vechile trucuri ale pregătirii catastrofei și deznodământului etc. etc., fără să se mai gândească la ele, exact așa cum carabinierului modern nici nu-i mai trece prin cap să se aprovizioneze cu cornuri pline cu pulbere, capse și fultuială; de fapt el nici nu știe să le folosească. Ibsen le-a înlocuit pe toate acestea cu o artă teribilă a trăgătorului de elită, care împușcă spectatorii, îi prinde în cursă sau se duelează cu ei și țintește întotdeauna către punctul cel mai nevralgic al conștiinței lor. Era o veche regulă care spunea să nu induci niciodată în eroare spectatorul, dar școala nouă trage pe sfoară spectatorul, aducându-l la o judecată teribil de falsă, și apoi îl condamnă pentru acest lucru în actul următor, adesea spre tragica lui umilință.

În teatrul lui Ibsen nu suntem spectatori măguliți care ne omorâm timpul într-o oră de răgaz cu o distracție ingenioasă și amuzantă ci „suntem ființe vinovate care asistăm la o piesă"; iar tehnica petrecerii agreabile nu-și găsește nici aici aplicație, cum nu-și găsește nici la un proces de omucidere.

Prin urmare, inovațiile tehnice ale pieselor ibseniene și post-ibseniene sunt, în primul rând, introducerea discuției și dezvoltarea ei până când acoperă acțiunea și se întrepătrunde cu ea într-o măsură atât de mare încât, în cele din urmă, o asimilează cu totul, făcând piesa și discuția să fie practic identice; în al doilea rând, ca o consecință a transformării spectatorilor înșiși în personaje ale dramei și a transformării incidentelor propriei lor vieți în incidente-drame, renunță la vechile trucuri scenice prin care spectatorii ar trebui siliți să se intereseze de ființe lipsite de realitate și de împrejurări cu totul improbabile, și substituirea tehnicii judiciare a recriminărilor, deziluziei și pătrunderii până la adevăr prin idealuri cu o largă utilizare a tuturor artelor retorice și lirice ale oratorului, predicatorului, avocatului și rapsodului.

(Din vol.: *Pagini alese; Shaw despre sine și despre alții*, Editura Meridiane, București, 1971, Trad.: Andrei Bantaș)

ROLLAND, Romain (1866-1944)

Scriitor francez. Opera sa capitală este romanul *Jean Christophe.* Pasionat de muzică, scrie lucrări teoretice importante despre viața și creația beethoveniană. Influențat de Wagner, *R.* visează recreerea unui teatru comunitar și dramatic, asemeni celui grec; partizan al „teatrului popular" pe care îl susține și teoretic. Reunește trilogia dramatică *Lupii, Danton* și *14 iulie* în volumul *Teatrul revoluției,* (1909), prin care profesează un umanism bazat pe cultul revoluției și al dragostei de viață.

Teatrul poporului
Teatrul cel nou

Condiții materiale și morale

Se presupune că s-au realizat fondurile și că publicul s-a adunat. Care ar trebui să fie condițiile morale ale unui teatru dornic să fie cu adevărat popular?

Nu voi încerca să stabilesc reguli absolute; trebuie să avem înțelepciunea să ne amintim că nu există legi perfecte, ci legi care sunt bune pentru o anumită perioadă care trece sau pentru o țară care se schimbă. O artă populară este supusă prefacerilor prin însăși esența ei. Nu numai că poporul nu simte, în general, ca elita; dar există tot felul de popoare: cel de astăzi, cel de mâine, cel dintr-un oraș, sau dintr-un cartier, sau din alt oraș. Nu putem avea astfel pretenția decât să stabilim o medie potrivită poporului de astăzi din Paris.

Prima condiție a unui teatru popular este aceea de a fi o destindere. În primul rând, el trebuie să facă bine, să fie un repaus fizic și moral pentru muncitorul obosit după o zi de muncă. E de datoria arhitecților care vor construi localurile pentru teatrul viitorului să aibă grijă ca biletele ieftine să nu mai ofere locuri în care spectatorul să se chinuiască. E de datoria poeților a se strădui ca operele lor să răspândească veselie, dornică să se afișeze, sau o puerilitate prostănacă, pentru a îndrăzni să-i ofere poporului ultimile produse ale artei decadente, care uneori dau mult de furcă chiar și minților celor care nu se obosesc cu nimic. Iar cât privește suferințele, neliniștile și îndoielile elitei, să și le păstreze pentru ea: poporul are necazurile lui, și chiar mai multe decât îi trebuie;

inutil să-i mai adăugăm altele. Nici Tolstoi, omul zilelor noastre care a înțeles și a iubit cel mai mult poporul, n-a izbutit întotdeauna să scape de acest păcat al artei, a cărei mândrie a umilit-o totuși atât de tare; cred în vocația lui de apostol, nevoia lui imperioasă de a-și impune convingerile; exigențele realismului său artistic au fost în *Puterea întunericului* mai tari decât extraordinara sa bunătate. Astfel de opere îmi par menite mai degrabă să descurajeze decât să ajute poporul. Dacă nu-i vom oferi decât spectacole de acest fel, va avea dreptul să ne întoarcă spatele și să se înfunde într-o cârciumă ca să-și uite necazurile. Numai fiind lipsit de inimă poți pretinde că înveselești un om, după o viață tristă, cu spectacolul unei vieți triste. Dacă unele spirite alese se complac în a „soarbe melancolia precum nevăstuica zeama oului", nu i se poate cere poporului stoicismul intelectual al aristocraților. Îi plac spectacolele violente, cu condiția ca aceste violențe să nu zdrobească, o dată mai mult în teatru, ca și în viață, eroul cu care se identifică. Oricât de resemnat ori de descurajat ar fi în ceea ce îl privește, e de-un optimism plin de exigențe în privința personajelor din visele sale; un deznodământ lugubru îl face să sufere. Înseamnă oare că-i trebuie melodrame lacrimogene, care se termină cu bine? Desigur că nu. Această minciună grosolană e un soporific și un stupefiant, care contribuie, ca și alcoolul, la menținerea poporului în stare de inerție. Forța de destindere cu care vrem să înzestrăm arta nu trebuie să se exercite în detrimentul energiei morale. Ci dimpotrivă.

Teatrul să fie un izvor de energie: este o a doua lege. Datoria de a evita tot ceea ce zdrobește și deprimă este o datorie negativă; are o contrapondere necesară: încurajarea și înflăcărarea sufletului. Distrând poporul, teatrul trebuie să-l facă și mai apt de a acționa mâine. Oamenii simpli și sănătoși nu pot avea, de altfel, nici o bucurie completă în afara acțiunii. Teatrul să fie deci o baie de acțiune. Poporul să găsească în poetul său un bun tovarăș de drum, vioi, bine dispus, la nevoie eroic, pe brațul căruia să se sprijine și a cărui bună dispoziție să-l facă să uite oboseala călătoriei. Datoria acestui tovarăș e să-l ducă drept la țintă, fără să scape din vedere, pe parcurs, să-l învețe să privească cu atenție în jurul său.

Iată, după cât mi se pare, a treia condiție a teatrului popular: Teatrul trebuie să fie o făclie luminoasă pentru minte. Trebuie să

contribuie la răspândirea luminii în extraordinarul creier omenesc, plin de umbre, de cute, de monștri. Am atras atenția mai înainte asupra tendinței scriitorilor de a considera că toate gândurile lor sunt potrivite pentru popor. Dar asta nu înseamnă că trebuie să-l scutim de lucrurile care te fac să gândești. De obicei, mintea muncitorului se odihnește în timp ce corpul lucrează: e necesar să i-o exersăm; și dacă vom ști cât de cât cum să facem acest lucru, va fi chiar o plăcere pentru el, după cum e o plăcere pentru orice om voinic un exercițiu greu, care-i destinde membrele amorțite de o lungă imobilitate. Să-l învățăm deci să vadă și să judece limpede lucrurile, oamenii și pe el însuși.

Bucuria, forța și inteligența: iată condițiile esențiale ale unui teatru popular. Cât despre intențiile morale, despre lecțiile de bunătate, de solidaritate socială, pe care vrem să le alăturăm acestora, să nu ne împiedicăm de ele. Simplul fapt al existenței unui teatru permanent, al unor trăiri intense, comune și repetate, creează – pentru un timp – o legătură frățească între spectatori. În loc de bunătate, dați-ne multă energie: de bunătate avem noi grijă. Lumea e mai degrabă proastă decât rea și e rea mai ales din prostie. Sarcina noastră de căpetenie e de a face să intre mai mult aer, mai multă lumină, mai multă ordine în haosul sufletului. E de ajuns să-l punem în situația de a gândi și de a acționa: să nu gândim, să nu acționăm pentru el. Să ne ferim mai ales de predici și de morale prin care prietenii poporului au darul de a face arta dezagreabilă tocmai celor pe care-i iubesc cel mai mult. Teatrul popular trebuie să evite două extreme care-i sunt obișnuite: pedagogia moralizatoare, care, din opere pline de viață, extrage învățăminte aride (lucru antiestetic și neîndemânatic totodată: căci mintea bănuitoare simte cârligul undiței și-i întoarce spatele), și diletantismul indiferent, care vrea, cu orice preț, să fie doar măscăriciul poporului: e un joc lipsit de prestigiu, pe care poporul nu-l apreciază întotdeauna, pentru că e în măsură să-i judece pe cei care-l distrează; și râsul cu care primește scălămbăielile lor în timpul lecturilor populare are adeseori o notă de dispreț. Nu căutați nici morală, nici plăcere. Doar sănătate. Morala nu e decât o igienă a minții și a inimii. Dați-ne un teatru din care să se reverse sănătatea și bucuria... Bucuria, resortul puternic al veșnicei naturi... bucuria

care învârteşte sferele în spaţiu... bucuria care face să răsară florile din seminţe şi aştrii din firmament!...

(Din vol.: *Teatrul Revoluţiei*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966, Trad.: Sorina Bercescu)

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

ARTAUD, Antonin (1896-1948)

Poet, dramaturg, actor de teatru şi film, teoretician francez. Debutează ca actor jucând în regia lui Charles Dullin, a lui G. Pitoëff şi Jouvet. Face filme cu regizorii avangardei franceze. Aparţine grupului suprarealist de care se desparte după crearea „Teatrului Alfred Jarry", în 1926, pentru care elaborează manifeste, pune în scenă şi joacă. Piesa *Cenci* reprezintă tentativa lui *A.* de realizare a unei noi dramaturgii. Textele şi studiile teoretice le publică în 1938, în volumul *Teatrul şi dublul său* – operă revoluţionară ca previziune a dezvoltării teatrului, dar nesistematică. *A.* atacă teatrul psihologic şi naturalist, subordonarea faţă de literatură, pretinzând descoperirea unui limbaj independent al formelor elementare. El relevă forţele senzoriale ale corporalităţii, teoretizând instaurarea unei noi relaţii între spectacol şi spectator. Activitatea şi teoria sa influenţează decisiv destinele spectacolului contemporan, fiindu-i, alături de Brecht, principalul precursor.

Teatrul oriental şi teatrul occidental

Teatrul balinez ne-a revelat o idee fizică a teatrului, şi nu una verbală, prin care teatrul e conţinut în limitele a tot ceea ce se poate petrece pe scenă independent de textul scris, spre deosebire de teatrul aşa cum îl înţelegem noi în Occident, legat în parte de text, şi limitat prin el. Pentru noi, în teatru, CUVÂNTUL e totul şi în afara lui nu există nici o posibilitate; teatrul este o ramură a literaturii, un fel de varietate sonoră a limbajului, şi dacă noi admitem o diferenţă între textul spus pe scenă şi teatrul citit, dacă noi restrângem teatrul la ceea ce apare între replici, nu ajungem să separăm teatrul de ideea montării unui text.

Această idee a supremaţiei cuvântului în teatru este atât de înrădăcinată în noi, iar teatrul într-atât ne apare ca simplu reflex

material al textului, încât tot ceea ce depășește textul, tot ceea ce nu este conținut în limitele sale și strict condiționat de el, apare ca făcând parte din domeniul regiei, înțeleasă ca ceva inferior în raport cu textul.

Dată fiind această aservire a teatrului în fața cuvântului ne putem întreba dacă teatrul nu ar poseda prin miracol limbajul său propriu, dacă nu ar fi absolut himeric a-l considera ca o artă autonomă și independentă, la fel ca muzica, pictura, dansul etc. etc.

În orice caz se descoperă că, dacă acest limbaj există, se confundă negreșit cu regia, considerată:

1. Pe de o parte, ca materializare vizuală și plastică a cuvântului.

2. Pe da altă parte, ca limbaj, a tot ceea ce se poate spune și semnifica pe scenă, independent de cuvânt, a tot ceea ce își găsește expresia în spațiu sau care poate fi obținut sau dezagregat prin el.

Urmează să știm dacă acest limbaj al regiei, înțeles ca limbaj teatral pur, este capabil să atingă același obiect interior ca și cuvântul, dacă din punct de vedere spiritual și teatral poate pretinde aceeași eficacitate intelectuală ca și limbajul articulat. Cu alți termeni, se poate întreba dacă el poate nu doar să precizeze gândurile, ci să facă să *gândești*, dacă poate determina spiritul să ia atitudini profunde și eficace din punctul său de vedere.

Într-un cuvânt, a pune problema eficacității intelectuale a unui limbaj care n-ar folosi decât formele, zgomotul sau gestul, înseamnă a pune problema eficacității intelectuale a artei.

Dacă ajungem să nu atribuim artei decât o valoare de agrement și de relaxare și să o menținem într-o utilizare pur formală a formelor, în armonia anumitor raporturi exterioare, aceasta nu privește cu nimic valoarea sa profund expresivă; dar infirmitatea spirituală a Occidentului, care prin excelență este locul în care s-a putut confunda arta cu estetismul, cu credința că ar putea fi o pictură care nu ar servi decât pictatului, un dans care nu ar fi decât plastică, ca și cum ar fi vrut separarea formelor artei, ruperea legăturilor cu toate atitudinile mistice la care ar putea ajunge prin confruntarea cu absolutul.

Se înțelege deci că teatrul, în măsura în care rămâne închis în limbajul său sau în corelație cu el, trebuie să rupă cu actualitatea, obiectul său nefiind rezolvarea conflictelor sociale sau

psihologice, nici de a fi teren de luptă al pasiunilor morale, ci de a exprima obiectiv adevărurile secrete, de a scoate la lumină, prin gesturi active, această parte de adevăr ascunsă sub forme în întâlnirile lor cu Devenirea.

A face aceasta, a lega teatrul de posibilitățile de expresie prin forme și prin tot ceea ce este gest, zgomot, culoare, plastică, înseamnă a-l reîntoarce la destinația sa primitivă, a-l repune în dimensiunea sa religioasă și metafizică, a-l reconcilia cu universul.

Dar, se va spune, cuvintele au facultăți metafizice, nu e interzis a concepe cuvântul ca gest pe plan universal și, de altfel, pe acest plan capătă el cea mai mare putere, ca o forță de disociere a aparențelor materiale, a tuturor stărilor în care spiritul s-a stabilizat și ar avea tendința să se odihnească. E ușor să se răspundă că nu în acest sens metafizic folosește cuvântul teatrul occidental, că el îl folosește nu ca o forță activă și care distruge aparențele, și care urcă iarăși până la spirit, ci, dimpotrivă, ca o treaptă încheiată a gândirii care se pierde exteriorizându-se.

Cuvântul nu e folosit niciodată în teatrul occidental decât pentru a exprima conflicte psihologice proprii omului și situației sale în actualitatea cotidiană a vieții. Cuvântul articulat se justifică prin conflictele sale, dar fie că ele rămân în domeniul psihologic, fie că îl abandonează pentru a reveni la cel social, drama își va păstra mereu un interes moral prin felul în care conflictele sale vor ataca și dezagrega caracterele. Întotdeauna va exista un domeniu în care intervențiile verbale vor avea cea mai importantă parte. Dar aceste conflicte morale, prin chiar natura lor, n-au deloc nevoie de scenă pentru a se rezolva. A face să domine pe scenă limbajul articulat sau exprimarea prin cuvinte în defavoarea expresiei obiective a gesturilor și a tot ce tulbură spiritul prin intermediul simțurilor în spațiu înseamnă a întoarce spatele necesităților fizice ale scenei și a te revolta contra posibilităților sale.

Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic și fizic, trebuie s-o spunem. Și nu este vorba despre a ști dacă limbajul fizic al teatrului este capabil să ajungă la aceleași observații psihologice ca limbajul cuvintelor, dacă poate exprima sentimente și pasiuni la fel de bine ca și cuvintele, ci dacă nu există în domenul gândirii și al inteligenței atitudini pe care cuvintele sunt incapabile să le rețină

și la care gesturile și tot ce ține de limbaj în spațiu ajung cu mai multă precizie decât ele.

Înainte de a da un exemplu privind relațiile lumii fizice cu stările profunde ale gândirii, ni se va permite să ne cităm pe noi înșine: „Orice adevărat sentiment este în realitate intraductibil. A-l exprima înseamnă a-l trăda. Dar a-l traduce înseamnă a-l *disimula*. Adevărata expresie ascunde ceea ce ea manifestă. Ea opune spiritul vidului real al naturii creând printr-o reacție un fel de plin în gândire. Sau, dacă vreți, în raport cu manifestarea-iluzie a naturii, ea creează un fel de vid în gândire. Orice sentiment provoacă în noi ideea vidului. Și limbajul clar ce împiedică acest vid împiedică, de asemenea, poezia să apară în gândire. De aceea o imagine, o alegorie, o figură care maschează ceea ce ar vrea să reveleze, au pentru spirit o mai mare semnificație decât claritățile obținute prin analizele cuvântului.

Astfel, adevărata frumusețe niciodată nu ne șochează direct. Un soare apunând este frumos prin tot ceea ce ne face să pierdem"...

Nu e vorba să suprimăm cuvântul în teatru, ci de a-l face să-și schimbe destinația și, mai ales, de a-i reduce importanța, de a-l considera ca altceva decât un mijloc de a conduce caracterele umane către țelurile lor exterioare pentru că, la teatru, niciodată nu e vorba de altceva decât de modul în care sentimentele și pasiunile se opun unele altora, ca și în viață un om celuilalt om.

A schimba destinația cuvântului în teatru înseamnă a-l folosi într-un mod concret și spațial și în așa fel încât să se amestece cu tot ceea ce teatrul conține spațial sau semnificativ în domeniul concretului; a-l mânui ca un obiect solid și care tulbură lucrurile, la început în aer, apoi într-un domeniu infinit mai misterios și mai secret, dar el însuși permițând întinderea; acest domeniu secret, dar întins nu va fi greu să-l identificăm cu acela al continuei creații formale, pe de altă parte.

Această identificare a obiectului teatrului, cu toate posibilitățile manifestării formale și extinse naște ideea unei anumite poezii în spațiu ce se confundă cu vrăjitoria.

În teatrul oriental cu tendințe metafizice, opus teatrului occidental cu tendințe psihologice, asistăm la o luare în posesie prin forme a sensurilor și a semnificațiilor lor pe toate planurile posi-

bile; sau dacă vreți, consecințele lor vibratorii nu sunt urmărite pe un singur plan, ci, în același timp, pe toate planurile spiritului.

Prin această multiplicitate a aspectelor sub care le putem examina, tulbură și farmecă ele, fiind o excitație continuă pentru spirit. La aceasta se ajunge pentru că teatrul oriental nu privește aspectele exterioare ale lucrurilor pe un singur plan, pentru că nu se împiedică de un obstacol simplu, și nici de întâlnirea solidă a acestor aspecte cu simțurile, pentru că nu încetează să examineze stadiul posibilității mentale din care au ieșit, participă la poezia intensă a naturii și păstrează relațiile sale magice cu toate treptele obiective ale magnetismului universal.

Sub acest unghi al utilizării magice și al vrăjitoriei trebuie înțeleasă regia, nu ca reflexul unui text scris și a proiecției de dubluri fizice care se degajă din scris, ci ca proiectare arzândă a tot ceea ce poate fi extras din consecințele obiective ale unui gest, ale unui cuvânt, ale unui sunet, ale unei muzici și ale combinațiilor dintre ele. Această proiectare activă nu se poate face decât pe scenă, consecințele sale găsindu-se în fața scenei sau pe scenă, iar autorul care nu folosește decât cuvinte scrise nu are ce căuta și trebuie să lase totul specialiștilor acestei vrăjitorii obiective și animate.

Teatrul cruzimii

S-a pierdut o idee a teatrului. Și în măsura în care teatrul se mărginește să ne conducă în apropierea câtorva fantoșe și care transformă publicul în „voyeur", e normal ca elita să renunțe la el, iar grosul mulțimii să meargă să caute la cinema, la music-hall sau la circ satisfacții violente al căror conținut nu-l decepționează.

La starea de uzură în care a ajuns sensibilitatea noastră, e sigur că înainte de toate avem nevoie de un teatru care să ne trezească: nervii și inima.

Nenorocirile teatrului psihologic pornit de la Racine ne-au dezobișnuit de această acțiune imediată și violentă pe care trebuie s-o aibă teatrul. Cinematograful, la rândul său, ne omoară cu imagini care, filtrate prin mașină, nu mai pot *stăpâni* sensibilitatea noastră; el ne ține de zece ani într-o amorțeală ineficace în care par să se scufunde toate facultățile noastre.

În perioada angoasantă și catastrofică în care trăim, resimțim nevoia urgentă a unui teatru pe care evenimentele nu-l depășesc, a cărui rezonanță în noi să fie profundă, care domină instabilitatea timpului.

Lunga obișnuință a spectacolelor distractive ne-a făcut să uităm ideea unui teatru grav, care, basculând toate reprezentările noastre, ne insuflă magnetismul ardent al imaginilor și, până la urmă, acționează asupra noastră ca o terapeutică a sufletului a cărei urmă nu va putea fi uitată.

Tot ceea ce acționează este o cruzime. Prin această idee a acțiunii extreme duse până la capăt, trebuie teatrul să se reînnoiască.

Pătruns de această idee că mulțimea întâi gândește cu simțurile și că e absurd să te adresezi, ca în teatrul psihologic, mai întâi înțelegerii sale. Teatrul cruzimii își propune să recurgă la spectacolul de mase; să caute în agitația maselor imense un pic din această poezie, care se află în sărbători și în mulțimi, în zilele, azi prea rare, când poporul coboară în stradă.

Teatrul, dacă vrea să-și regăsească necesitatea, trebuie să ne redea tot ceea ce se află în iubire, crimă, război sau nebunie.

Iubirea cotidiană, ambiția personală, tracasările zilnice, n-au valoare decât în opoziție cu acest teribil lirism ce se află în Miturile cărora marile colectivități le-au dat consimțământul.

De aceea, în jurul personajelor faimoase, a crimelor atroce, a neomenești lor dăruiri, noi vom încerca să concentrăm un spectacol care, fără să recurgă la imaginile depășite ale vechilor Mituri, se arată capabil să scoată la iveală forțele care se zbat în ele.

Într-un cuvânt, credem că în ceea ce se numește poezie există forțe vii și că imaginea unei crime în condițiile teatrale cerute înseamnă pentru spirit ceva nemăsurat, mai puternic decât chiar aceeași crimă înfăptuită.

Vrem să facem din teatru o realitate în care să se poată crede și care să fie pentru inimă și pentru simțuri acest soi de mușcătură concretă pe care îl produce orice senzație vie. La fel cum visele noastre acționează asupra noastră și realitatea acționează asupra viselor noastre, ne gândim că se pot identifica imaginile gândirii ca un vis care va fi eficace în măsura în care va fi proiectat cu violența care trebuie. Publicul va crede în visele teatrului cu condiția ca, într-adevăr, să le ia drept vise și nu ca pe o copie a realității; cu

condiția ca ele să-l lase să-și elibereze această libertate magică a visului, pe care n-o poate recunoaște ca semn al groazei și cruzimii.

De aici vine această chemare la groază și cruzime, dar pe un plan mai vast, a cărui amploare sondează integrala noastră vitalitate, ne pune în fața tuturor posibilităților noastre.

Pentru a ajunge la sensibilitatea spectatorului din toate părțile, preconizăm un spectacol turnant și care în loc să facă din scenă și din sală două lumi închise, fără comunicație posibilă, răspândește strălucirile sale vizuale și sonore asupra întregii mase de spectatori.

În afară de aceasta, ieșind din domeniul sentimentelor analizabile și pasionale, urmărim să facem ca lirismul actorului să se manifeste prin forțe externe; astfel, să facem să se reîntoarcă natura întreagă în teatrul pe care vrem noi să-l realizăm.

Oricât de vast ar fi acest program, el nu depășește teatrul care, ca să spunem totul, ni se pare a se identifica cu puterile vechii magii.

Practic, noi vrem să reînviem o idee a spectacolului total în care teatrul va ști să reia de la cinematograf, music-hall, circ și însăși de la viață ceea ce dintotdeauna i-a aparținut. Această separație dintre teatrul de analiză și lumea plastică apărându-se ca o stupiditate. Nu se separă corpul de spirit, nici simțurile de inteligență, mai ales într-un domeniu în care oboseala organelor, fără încetare reînnoită, are nevoie de șocuri bruște pentru a revitaliza înțelegerea noastră.

Deci, pe de o parte, masa și întinderea unui spectacol care se adresează organismului în întregime; pe de alta, o intensivă mobilizare a obiectelor, gesturilor, semnelor, utilizate într-un spirit nou. Partea redusă acordată raționamentului conduce la o înțelegere energică a textului; partea activă acordată emoției poetice obscure, obligă la semne concrete. Cuvintele spun puțin spiritului; întinderea și obiectele vorbesc, imaginile noi vorbesc, chiar dacă realizate prin cuvinte. Dar spațiul răsunând de imagini, gâtuit de sunete, vorbește, de asemenea, dacă se știe a se păstra din când în când întinderi suficiente de spațiu, mobilate cu tăcere și imobilitate.

Pe acest principiu urmărim să dăm un spectacol în care aceste mijloace de acțiune directă să fie folosite în totalitatea lor; deci un spectacol care nu se teme de a merge cât se poate de departe în explorarea sensibilității noastre nervoase, cu ritmuri, sunete, cu-

vinte, rezonanţe şi ciripituri, a căror calitate şi neaşteptate combinaţii fac parte dintr-o tehnică ce nu trebuie divulgată.

Pentru rest şi pentru a vorbi clar, imaginile anumitor pictori, ale lui Grünwald sau ale lui Hieronymus Bosch, spun destul despre ceea ce ar putea fi un spectacol unde, ca în creierul unui sfânt oarecare, lucrurile naturii exterioare vor apărea ca tentaţii.

În acest spectacol al unei tentaţii, în care viaţa are totul de pierdut şi spiritul totul de câştigat, teatrul trebuie să-şi regăsească vechea sa semnificaţie.

Insistăm asupra faptului că primul spectacol de Teatrul Cruzimii să aibă ca obiect preocupările maselor, mult mai grabnice şi mai neliniştitoare decât cele ale oricărui individ...

(Din vol.: *Oeuvres complètes*, Tome IV, NRF, Gallimard, 1964, Trad.: L.C.)

PIRANDELLO, Luigi (1867-1936)

Scriitor şi om de teatru italian. Debutează ca poet. Studii de filosofie la Bonn. *P.* este autorul unor volume teoretice: *Arta şi ştiinţa,* (1908), *Umorismul,* (1908) – expuneri ale poeticii sale. Prozator de succes. Se converteşte la dramaturgie, evidenţiindu-şi originea siciliană în primele piese dialectale: *Liolà, Tichia cu clopotei, Chipul*, opere pitoreşti cu accente populare. Ulterior, inovează limbajul teatral în piese ca *Aşa e (dacă) vi se pare,* (1917), *Voluptatea onoarei,* (1917), *Şase personaje în căutarea unui autor,* (1921), *Henric IV,* (1922), *Fiecare în felul său,* (1924) etc. *P.* introduce în teatru teza relativităţii în câmpul dramaturgiei, comentează raporturile dintre adevărul fiinţelor şi rolurile asumate sau impuse de societate, rediscută vechile concepte ale caracterului şi intrigii. Conduce *Teatro degli undici*, unde pune în scenă şi ţine conferinţe pe teme teatrale.

Discurs la consfătuirea „Volta" despre teatrul dramatic

Teatrul nu poate să moară.

Formă a vieţii însăşi, toţi suntem actorii săi; căci dacă s-ar desfiinţa sau s-ar părăsi teatrele, teatrul ar continua să existe în

viață, de neînlăturat; după cum tot spectacol ar continua să fie natura însăși a lucrurilor. A vorbi despre o moarte a teatrului în timpuri ca ale noastre, pline de contradicții și, prin urmare, atât de bogate în material dramatic, într-un clocot atât de fierbinte al pasiunilor și într-o succesiune de evenimente care răscolesc întreaga viață a popoarelor, cu ciocniri de tendințe și instabilitate a situației, ca și cu nevoia tot mai viu simțită de toată lumea de a afirma până la urmă o certitudine nouă în mijlocul unei învolburări atât de bântuite de îndoieli – ar fi, într-adevăr, un nonsens.

E adevărat că viața sau o trăiești, sau o scrii, și că, atunci când o trăiești, când ești în miezul acțiunii și al pasiunii, cu greu te poți plasa în condițiile proprii artei: adică să iei ca punct de plecare un anumit moment, să-l depășești pentru a-l contempla și pentru a-i da un sens universal și o valoare eternă. Dar aceasta vrea să însemne cel mult că dacă dramele vieții noastre nu constituie teatrul de astăzi, îl vor constitui pe cel de mâine. Arta poate, într-adevăr, să anticipeze viața, s-o prevadă; dar s-o infirme pe cea de azi, s-o privească sub *specie aeternitatis* e un lucru rar și foarte greu de împlinit chiar azi, imediat; va fi mai ușor mâine. Totul, desigur, poate să constituie material pentru artă, iar artistul oglindește, și nici n-ar putea să nu oglindească, în operă, viața timpului său, întrucât el însuși e un produs al civilizației și al vieții morale a timpului său. A face însă acest lucru dinadins, deci cu intenția de a realiza o acțiune practică și voluntară a momentului, fie chiar și în scopuri foarte nobile, dar străine artei, înseamnă a face politică, nu artă; nu vreau să spun că, în anumite momente ale vieții unui popor, arta nu trebuie să devină și ea, așa cum de altfel s-a și întâmplat de multe ori, un mijloc al unor nobile acțiuni politice sau cetățenești; cu alte cuvinte, sacrificându-se pe sine ca artă, pentru a rămâne în istoria cetățenească a unui popor, document istoric, dacă nu mai e cu putință – monument de artă. Dar acolo unde acest lucru nu se cere și nu e socotit necesar și oportun, acolo unde în afara oricărei pasiuni interesate vrem să considerăm că arta, prin însăși natura ei, poate să aducă numai o contribuție de plăsmuiri și imaginație, acolo unde contează, fără îndoială, mai mult documentele adevărate, propriu-zise, dovezi de fapt, demonstrații elocvente și convingătoare, sacrificându-se și

anulându-se pe sine, arta ar deveni chiar un mijloc impropriu. Să ne gândim că misterul oricărei naşteri artistice e însuşi misterul oricărei naşteri naturale; nu e un lucru ce se poate fabrica anume, ci trebuie să se nască în mod firesc, nu la întâmplare şi cu atât mai puţin dintr-un capriciu al scriitorilor, cu o libertate fără legi aşa cum în mod greşit presupun neştiutorii, ci dimpotrivă, supusă inderogabilelor ei legi vitale; astfel că, vrându-se pentru sine şi fără alte scopuri decât cele cuprinse în ea însăşi, arta nu va putea fi decât pură, scutită de orice scop interesat; de nu, numai prin acest simplu fapt, ca nu va mai fi operă de artă, ci de condamnat, nu numai în numele lucrurilor vătămate, ci mai cu seamă în numele artei...

Nu doar în răstimpuri, cum se obişnuia odinioară, cu prilejul marilor festivităţi sau al marilor sărbători religioase, ci în fiecare zi, poporul e atras la spectacole, dintr-un obicei devenit necesitate, rod al civilizaţiei. Şi astăzi, în lunile de vară sau de primăvară, sub cerul liber, în amfiteatre străvechi, la festivităţi anuale sau bienale din cutare sau cutare oraş, în pieţe sau locuri dinainte amenajate, poporul e chemat să asiste la reprezentaţii extraordinare, magnifice, dar care nu rezolvă problema teatrului aşa cum în cursul vremii ea s-a impus atenţiei în toate ţările ce se consideră civilizate, adică, o problemă de civilizaţie: teatrul în sală, cel de fiecare seară. Veţi vedea dacă această problemă poate fi rezolvată prin aşa-numitul teatru de masă sau dacă acesta nu poate fi conceput decât în celălalt sens, adică la aniversări festive şi prin spectacole grandioase şi pasagere, cum de altfel sunt întrecerile sportive, care atrag, ce-i drept, mari mase de spectatori, un public uriaş, dar au un caracter de excepţie şi nu sunt, şi nici n-ar putea să fie, zilnice.

Problema de a satisface această cotidiană sete de spectacole pe care a dobândit-o astăzi poporul, n-a reuşit s-o rezolve deocamdată decât cinematograful. Dacă vrem ca şi teatrul de proză s-o rezolve, în condiţiile actuale faţă de cinematograf, va trebui să studiem dacă nu e cazul să se ia întâi măcar acele măsuri pe care anumite naţiuni le-au şi luat, limitând spectacolul seral al cinematografelor la unul singur şi la ore fixe. În felul acesta am ajunge să punem teatrul de proză în condiţiuni, nu de avantaj, ci

măcar de paritate în concurență, lăsând la latitudinea publicului să aleagă un spectacol sau altul, fără a da cinematografului avantajul de a se folosi de reproducerea mecanică a aceluiași spectacol, care – cel puțin cât timp cinematograful nu-și găsește, așa cum toți o doresc, o proprie expresie artistică – are loc de multe ori în dauna teatrului. Dar va trebui apoi să se treacă și la construirea de noi teatre, așa cum se construiesc stadioane noi pentru competițiile sportive, dat fiind că la teatru se respiră aerul sufocant al vechilor localuri, ce nu se mai potrivesc noilor exigențe, nu numai în privința artei înseși, ci, mai ales, în privința economiei și a nivelului de viață.

În toate manifestările ei, viața nouă respinge vechile deosebiri, atât cele de castă, cât și cele datorate unor privilegii, indiferent de felul în care au fost dobândite; avem de aceea impresia că teatrele, așa cum au fost construite pe timpul când aceste deosebiri erau încă vii, sunt acum locuri anacronice, de care oamenii se îndepărtează aproape instinctiv.

E de dorit ca din discuțiile și din propunerile acestei consfătuiri să reiasă că măsura cea mai eficace și mijlocul cel mai practic pentru a apropia din nou poporul de teatru e aceea de a construi asemenea noi lăcașuri: și poate că, în felul acesta, se va rezolva, în spirit și mult doritul teatru de masă. Săli concepute în mod adecvat, în stare să cuprindă atâta public, încât să se poată recupera cheltuielile de montare, menținând prețul biletelor la paritate cu cel practicat de cinematografie, iar între locuri să nu fie altă deosebire decât cea inevitabilă a distanței mai mari sau mai mici față de rampă; scene cu echipament nou, dotate cu toate mijloacele tehnice noi pentru ca fiecare reprezentație să devină și un spectacol nu mai puțin atrăgător decât acela cu care cinematografia a obișnuit publicul.

Experții scenotehnicii au aici un domeniu foarte vast și deschis propunerilor și proiectelor lor. E de sperat că va fi definită o problemă ce se dezbate de multă vreme, și anume dacă teatrul e făcut pentru a oferi un spectacol în care opera de artă, creația poetului, intră ca unul dintre nenumăratele elemente în mâna și la dispoziția unui regizor, la fel ca aparatura scenică și jocul luminilor sau al actorilor, sau dacă, dimpotrivă, aceste elemente, inclusiv activitatea unificatoare a regizorului, creator responsabil

numai al spectacolului, nu trebuie să fie folosite doar pentru a da viață operei de artă, care le cuprinde pe toate, și fără de care nici unul, luat separat, seară de seară, n-ar avea rost să existe: mă refer la acea viață inviolabilă și coerentă în orice punct al ei, pe care opera de artă o pretinde pentru sine și care, tocmai de aceea, n-ar trebui să rămână la bunul plac al regizorului care s-o altereze sau să intervină în structura ei.

Opera de artă e cea care rămâne, chiar dacă, temporal, trăiește în spectacolul efemer oferit de teatre. Dintre toate celelalte spectacole, din câte pot intra pentru o clipă în viața unui popor, teatrul e cel care îi asumă și-i oglindește mai intim valorile morale: teatrul e cel care rămâne. Dând glas sentimentelor și gândurilor puse în lumină prin jocul viu al pasiunilor înfățișate și care, prin natura însăși a acestei forme de artă, trebuie să fie expuse în termeni cât se poate de limpezi și fermi, teatrul propune unei judecăți publice propriu-zis acțiunile umane, așa cum sunt ele aievea, în realitatea lor netă și eternă, pe care fantezia poeților o creează ca exemplu și îndemn pentru viața naturală, cotidiană și confuză: o judecată liberă și umană, care cheamă eficient conștiințele judecătorilor înșiși la o viață morală tot mai înaltă și mai exigentă. Toate epocile istoriei umane ne-au transmis un teatru viu când la un popor, când la altul, și întotdeauna acest teatru a marcat un mare moment în viața acestor popoare. Patrimoniu sacru și monumental căruia numeroase state – de la cele mai mari la cele mai mici – au și simțit datoria să-i ofere lăcașurile potrivite pentru a-l găzdui, nu ca pe un muzeu de statui inerte, ci ca pe un loc unde operele de artă cele mai demne să poată avea viață, iar cele noi – care din fericire au fost create – să poată și ele să trăiască, la adăpost de condițiile potrivnice și precare ale momentului.

(Din vol.: *Teatru*, ELU, București, 1967, Trad.: Florian Potra.)

SARTRE, Jean Paul (1905-1980)

Filosof și scriitor francez. Promotor al existențialismului, influențat de gândirea filosofică a lui Heidegger. Prozator important prin romanul *Greața* și o serie de nuvele, *S.*, ca dramaturg, își reia tezele existențialiste

în piesele sale, eroii şi situaţiile fiind deseori personificări ale motivelor filosofiei sale. Cu o mare forţă a discursului şi cu capacitatea de a descoperi şi de a examina situaţii limită, teatrul său se individualizează doar tematic, nedislocând tradiţiile teatrului filosofic din punct de vedere al limbajului. Operele sale importante sunt: *Muştele,* (1943), *Uşi închise,* (1944), *Mâini murdare,* (1948), *Diavolul şi bunul Dumnezeu,* (1951), *Sechestraţii din Altona,* (1959). Este autorul unor studii şi conferinţe incluzând elemente de teorie teatrală.

Conferinţă asupra teatrului

Paris, marele amfiteatru al Sorbonei, 29 martie 1960; text reprodus de revista World-Premières-Mondiales, nr. 9, iunie 1960.

(...) Teatrul fiind o imagine, gesturile sunt imaginea acţiunii şi ceea ce nu se spune niciodată de când teatrul este burghez, dar ar trebui totuşi spus, este faptul că acţiunea dramatică este acţiunea personajelor. Întotdeauna se crede că acţiune dramatică înseamnă mare agitaţie, dezordine; nu, aceasta nu este acţiune, ci zgomot, tumult, acţiunea propriu-zisă este aceea a personajului; nu există alte imagini în teatru decât imaginea actului şi, dacă vreţi să ştiţi ce este teatrul trebuie să ne întrebăm ce este un act, deoarece teatrul reprezintă actul, şi nu poate reprezenta nimic altceva. Sculptura reprezintă forma corpului, teatrul reprezintă actul acestui corp. În consecinţă, când mergem la teatru nu vrem să recuperăm altceva decât pe noi înşine, dar pe noi înşine nu în măsura în care suntem mai mult sau mai puţin săraci, mai mult sau mai puţin mândri de tinereţea sau de frumuseţea noastră, ci în măsura în care suntem oameni care respectă reguli şi care stabilesc reguli pentru aceste acţiuni. Din păcate, după cum vedeţi, suntem foarte departe în acest moment de teatrul burghez, şi dacă ceea ce vă spun aici nu seamănă deloc cu ceea ce se joacă pe scene de 150 de ani, în afară, firește, de câteva excepţii, lucrul se întâmplă pentru că teatrul burghez nu vrea acţiune dramatică. El preferă, mai exact spus, o acţiune neodramatică, dar nu vrea ca acţiunea omului să fie reprezentată, vrea să fie reprezentată acţiunea autorului construind evenimente. Burghezia, într-adevăr, vrea

să provoace reprezentarea propriei sale imagini, dar – şi aici se înţelege de ce Brecht a creat teatrul său epic, de ce a mers adică exact în direcţia opusă – o imagine care să fie participare pură, ea nu vrea, cu nici un chip, să fie reprezentată ca un quasi-obiect. Deoarece atunci când este în întregime obiect, nu este prea plăcut... Teatrul burghez este deci subiectiv, nu pentru că vedem ce se petrece în capul personajului, uneori nu se vede deloc acest lucru, ci pentru că burghezia vrea o reprezentare a ei înşăşi care să fie subiectivă, vrea adică să producă în teatru o imagine a omului conformă propriei sale ideologii şi nu să caute, prin intermediul unei lumi formate din indivizi care se văd pe ei înşişi din afară, grupuri care emit judecăţi unii asupra altora, deoarece, în acest caz, ea ar fi contestată.

Or, a acţiona, adică a face tocmai ceea ce constituie obiectul teatrului, înseamnă a schimba lumea şi, schimbând-o, a te schimba pe tine însuţi în mod inevitabil. Bun. Burghezia a schimbat în mod profund lumea, şi acum ea nu mai are chef ca lumea să fie schimbată, mai ales din afară; aşa că dacă burghezia se schimbă, o face mai degrabă ca să se adapteze, pentru a păstra ceea ce are, şi în această poziţie ceea ce cere ea teatrului este să nu o tulbure cu ideea actualului... Nu se poate să existe acte de teatru, deoarece trebuie ca în aceste piese elementul motor, precum filosofia lui Aristotel de altfel, să fie o tulburare rapidă între două momente de calm... efectiv teatrul burghez a înlocuit în piesele sale acţiunea prin pasiune, iar acţiunea, aşa cum este ea astăzi înţeleasă în teatru, nu-i decât o construcţie practică.

(...) Vreau numai să spun că aveţi întotdeauna dreptul să-l vorbiţi de rău pe burghez în calitatea lui de om, nu în calitatea lui de burghez. Toată problema stă aici. Trebuie ca pesimismul să fie un pesimism care condamnă toate posibilităţile, toate speranţele indivizilor; dar dacă este un pesimism ponderat care să spună pur şi simplu: situaţia nu este bună, clasele noastre conducătoare ar putea proceda mai bine decât o fac etc.... Atunci acesta nu mai este teatru – nu-i aşa? – este activitate subversivă. Vreau deci să spun prin aceasta că nu trebuie să vă închipuiţi că un teatru pesimist nu este un teatru burghez. Tot teatrul pe care l-am indicat mai sus, teatrul lăsării lucrurilor să meargă de la sine, teatrul eşecului şi al răului, acesta este teatru burghez... Dacă vrem să ştim

ce este teatrul, ei bine, trebuie să ţinem seama tocmai de contrariu. Aceasta vrea să spună că acţiunea dramatică este povestea unei acţiuni, este transpunerea în dramă a unei acţiuni, a uneia sau a mai multora, a câtorva indivizi sau a unui grup întreg, aceasta vrea să spună că nişte oameni sunt în situaţia de a voi ceva şi că încearcă să realizeze acest lucru. Puţin ne interesează dacă reuşesc sau eşuează, sigur este că ei trebuie să realizeze pe scenă o tentativă, şi acest lucru cerem noi să-l vedem.

Diferenţa între teatrul epic şi teatrul dramatic constă în faptul că autorul care face teatru dramatic vorbeşte în numele său propriu, povesteşte adică o istorie, cu interpretările sale proprii, în timp ce celălalt este demonstrativ şi nu vorbeşte cu cuvintele sale proprii, se eclipsează ca autor şi, în acelaşi timp, eclipsează spectatorul în faţa spectacolului pe care-l prezintă. Şi la acest nivel, lucrul se potriveşte foarte bine atunci când este vorba de o societate pe cale de dispariţie şi când se adoptă punctul de vedere al uneia dintre clase, de pildă al aceleia care urcă sau al aceleia care vrea să urce, şi care va urca deasupra celorlalte; acest lucru se potriveşte foarte bine într-o perioadă în care, de pildă, Brecht se poate socoti purtătorul de cuvânt al claselor defavorizate, şi „judecătorul care explică" acestor clase ce este burghezia... Să presupunem că Brecht ar fi vrut, pentru el însuşi sau pentru public, să explice de ce există contradicţii şi în societatea socialistă. Oare ar fi folosit aceeaşi metodă? Oare am fi văzut funcţionari vinovaţi de puţină neglijenţă sau de totală lipsă de imaginaţie, oare i-am fi văzut purtând măşti? Oare i-am fi văzut din afară şi în absurditatea contradicţiilor lor sau i-am fi văzut, dimpotrivă, în acel moment, cu contradicţiile lor, dat fiind că Brecht era cinstit, dar dinlăuntru, adică cu simpatie? Altfel spus, dacă noi imaginăm deci povestea unui funcţionar care a comis greşeli, care demonstrează contradicţiile socialismului, sunt convins că acest personaj ar fi fost tratat de Brecht în raport cu scopurile sale, considerând că acesta era un om caracterizat mai întâi prin ţeluri care trebuia înţelese, aceleaşi ca ale lui Brecht, adică desăvârşirea Revoluţiei. Când nu împărtăşeşti ţelurile unui grup social pe care-l caracterizezi, poţi într-adevăr să creezi un fel de distanţare şi, în consecinţă, să arăţi oamenii din afară, dar când eşti într-o societate ale cărei principii le împărtăşeşti, acest lucru devine

mult mai greu şi, în consecinţă, trebuie spus: „Da, este vinovat, dar bietul băiat, nu vă daţi seama de greutăţile care există... iată contradicţiile..." etc. Avem de-a face, în acel moment, cu un alt teatru. Un teatru care încearcă să înţeleagă şi tocmai aceasta este diferenţa între epic şi dramatic, în teatrul dramatic poţi încerca să înţelegi, pe când în cel epic, aşa cum ne este el prezentat actualmente, ni se explică ceea ce nu înţelegem. Nu vorbesc de Brecht, ci în general. Deci, dacă vreţi, vom spune că, dacă există o foarte clară deficienţă în teatrul epic, aceasta se întâmplă pentru că niciodată Brecht n-a rezolvat în cadrul marxismului, şi de altfel nici nu avea motiv s-o facă, problema subiectivităţii şi a obiectivităţii. Şi că, în consecinţă, n-a putut face niciodată în teatrul lui un loc real subiectivităţii, aşa cum trebuie ea să fie.

(Din vol.: *Teatru*, vol. II, ELU, Bucureşti, 1969,
Trad.: Georgeta Horodincă.)

CAMUS, Albert (1913-1960)

Scriitor şi om de teatru francez. Se înscrie ca unul dintre promotorii existenţialismului, de care se dezice ulterior. Autor angajat într-un efort de revizuire etică a umanităţii, apreciind existenţa cu extremă luciditate. Conduce trupa *L'Equipe*, joacă, pune în scenă şi adaptează pentru scenă opere celebre ca: *Posedaţii* de Dostoievski, *Recviem pentru o călugăriţă* după Faulkner, *Devoţiunea crucii* de Calderon etc. Dintre piesele originale: *Neînţelegerea* (1943) e o tentativă de reînnoire a spiritului şi limbajului tragediei, *Caligula* (1944), o personificare a omului absurd şi a destinului său, *Cei drepţi* (1949), un comentariu asupra terorismului şi a mijloacelor sale. Camus reflectă mutaţiile din condiţia umanităţii cu o tehnică dramatică tradiţională.

Comedia

„Spectacolul, spune Hamlet, iată capcana în care voi prinde conştiinţa regelui". E bine spus „a prinde". Căci conştiinţa înaintează repede sau se strânge în sine. Trebuie s-o prinzi din zbor, în acel moment de nepreţuit în care aruncă asupra ei însăşi o privire

fugară. Omului cotidian nu-i place să stea mult în loc. Dimpotrivă, totul îl îndeamnă să se grăbească. Dar în acelaşi timp, nimic nu-l interesează mai mult decât el însuşi şi, mai cu seamă, decât ce-ar putea el fi. De aici şi gustul lui pentru teatru, pentru spectacol, care-i propune atâtea destine, din care ia doar poezia, fără a le suferi amărăciunea. În asta cel puţin îl recunoaştem pe omul inconştient, care continuă să se grăbească spre nu ştiu ce speranţă. Omul absurd începe acolo unde celălalt sfârşeşte, unde, încetând să mai admire jocul, spiritul vrea să joace el însuşi. Căci a pătrunde în toate aceste vieţi, a le resimţi în diversitatea lor înseamnă, de fapt, a le juca. Nu spun că actorii, în general, ascultă de această chemare, că sunt oameni absurzi, ci că destinul lor e un destin absurd care ar putea deduce şi atrage o inimă clarvăzătoare. E necesar să spun asta ca să nu înţeleagă greşit cele ce urmează.

Actorul e stăpân peste domeniul efemerului. Dintre toate gloriile, a lui e cea mai trecătoare. Cel puţin aşa se spune. Dar toate gloriile sunt efemere. Din punctul de vedere al lui Sirius, în zece mii de ani, operele lui Goethe vor fi pulbere şi ţărână şi numele lui uitat. Câţiva arheologi poate vor mai căuta „mărturii" despre epoca noastră. Gândul acesta a fost întotdeauna plin de învăţăminte. Dacă ne oprim îndeajuns asupra lui, din tot zbuciumul nostru nu mai rămâne decât noblețea adâncă pe care o aflăm în indiferenţă. El ne îndreaptă mai cu seamă spre ceea ce este mai sigur, adică spre imediat. Dintre toate gloriile, cea mai puţin înşelătoare este cea trăită.

Actorul şi-a ales des gloria fără margini, aceea care se consacră şi care se trăieşte. El este cel ce trage cea mai înţeleaptă concluzie din faptul că totul trebuie să moară într-o bună zi. Un actor reuşeşte sau nu reuşeşte. Un scriitor mai păstrează speranţa chiar dacă este ignorat, crezând că operele sale vor depune mărturie despre ceea ce a fost el. Actorul, în cel mai bun caz, ne va lăsa o fotografie, dar nimic din ceea ce a fost el însuşi – gesturile şi tăcerile sale, răsuflarea sa obosită sau de dragoste – nu va ajunge până la noi. Pentru el a nu fi cunoscut înseamnă a nu juca, a nu juca înseamnă a muri de o sută de ori o dată cu toate făpturile pe care le-ar fi însufleţit sau înviat.

De ce ne-am mira să aflăm o glorie trecătoare înălțată pe creațiile cele mai efemere? Actorul are la dispoziție trei ore spre a fi Iago, Alceste, Fedra sau Gloucester. În acest scurt răstimp, prin el se nasc și mor toate aceste vieți, pe cincizeci de metri pătrați de scenă. Nicicând absurdul n-a fost mai bine și mai îndelungă vreme ilustrat. Ce forme mai concise și mai revelatoare ți-ai putea dori decât aceste vieți miraculoase, aceste destine unice și complete care cresc și mor între ziduri și doar în câteva ore? O dată ieșit din scenă, Sigismund nu mai e nimic. Două ore mai târziu îl vezi luând masa în oraș. Poate că tocmai acum viața nu-i decât un vis. Dar după Sigismund vine un altul. Eroul care suferă de incertitudine ia locul omului însetat de răzbunare. Străbătând astfel secolele și sufletele, mimându-l pe om așa cum poate el fi și așa cum este, actorul ajunge să se suprapună altui personaj absurd: călătorul. Ca și acesta, el epuizează ceva, străbate neîncetat ceva. Este călătorul timpului și, în cazul celor mai buni dintre actori, călătorul hăituit al sufletelor. Nicăieri mai bine decât pe această scenă ciudată, morala cantității nu-și poate găsi hrana necesară. E greu de spus în ce măsură actorul beneficiază de personajele pe care le joacă. Dar nu acesta e lucrul cel mai important. Important e să știm în ce măsură se identifică cu acele vieți pe care nimic nu le poate înlocui. Se întâmplă, într-adevăr, ca el să ducă cu sine viețile acestea care, astfel, se revarsă întrucâtva peste limitele timpului și spațiului în care s-au născut. Ele îl întovărășesc pe actor, care nu se mai poate despărți cu ușurință de cel ce a fost. I se întâmplă ca, luând în mână paharul, să se pomenească făcând gestul cu care Hamlet își înălța cupa. Nu, între el și ființele cărora le dă viață distanța nu-i chiar atât de mare. El ilustrează atunci din plin, lună de lună sau zi de zi, acel adevăr atât de fecund care spune că nu există graniță între ceea ce un om vrea să fie și ceea ce el este. Mereu preocupat să-și întruchipeze cât mai bine personajele, el demonstrează în cât de mare măsură aparența face existența. Căci arta sa constă tocmai în a se preface în chip absolut, în a pătrunde cât mai adânc în niște vieți care nu-i aparțin. La capătul acestei strădanii apare limpede care-i este vocația: să trudească din toată inima să fie nimeni sau să fie mai mulți. Cu cât sunt mai strâmte limitele între care e silit să se miște spre a-și

crea personajul, cu atât are nevoie de mai mult talent. Peste trei ore va muri, sub chipul lui de astăzi. În trei ore trebuie să simtă și să exprime un destin neobișnuit. Aceasta înseamnă a te pierde spre a te regăsi. În trei ore, el merge până la capătul acelui drum fără de ieșire pe care omul din sală îl străbate într-o viață întreagă.

Mim al efemerului, actorul nu se exersează și nu se perfecționează decât în domeniul aparenței. Conform convenției teatrale, inima nu se exprimă și nu se face înțeleasă decât prin atitudinile trupului, sau prin voce, care ține atât de suflet, cât și de trup. Legea acestei arte vrea ca totul să fie îngroșat și să se traducă prin trup. Dacă am iubi pe scenă așa cum iubim în realitate, dacă ne-am folosi și aici de acea voce de neînlocuit a inimii, dacă l-am privi pe celălalt așa cum îl privim în viață, limbajul nostru ar rămâne cifrat. Tăcerile aici trebuie să se facă auzite. Dragostea vorbește pe un ton mai ridicat și însăși nemișcarea devine spectaculaosă. Trupul e rege. Nu oricine poate fi „teatral", și sub acest cuvânt, pe nedrept disprețuit, se ascunde o întreagă estetică și o întreagă morală. Jumătate din viața sa, omul subînțelege, întoarce capul ca să nu vadă și tace. Actorul este, din acest punct de vedere, un intrus. El spulberă vraja ce înlănțuie sufletul, și pasiunile năvălesc în sfârșit pe scenă. Vorbesc în fiecare gest, trăiesc în fiecare țipăt. Astfel actorul își compune personajele spre a le exhiba. Le desenează sau le sculptează, topindu-și propria ființă în forma lor imaginară, hrănind toate aceste năluci cu propriul lui sânge. Când spun asta, mă gândesc bineînțeles, la marele teatru, la cel ce-i dă actorului prilejul de a-și duce până la capăt destinul fizic. De pildă, Shakespeare. În piesele sale, cu personaje ce se lasă pradă primei porniri, totul este determinat de impulsurile violente ale trupului. Ele explică totul. Fără ele, totul s-ar prăbuși la pământ. Regele Lear nu s-ar întâlni niciodată cu nebunia, fără gestul brutal prin care o alungă pe Cordelia și-l osândește pe Edgar. Din acea clipă este drept ca întreaga tragedie să se desfășoare sub semnul demenței. Sufletele sunt lăsate pradă diavolilor și dansului lor drăcesc. Nu mai puțin de patru nebuni: unul de meserie, altul din propria-i voință, ultimii doi din pricina chinurilor sufletești: patru trupuri cu mișcări dezordonate, patru chipuri inexprimabile sub care se ascunde una și aceeași condiție.

Însăşi măsura trupului omenesc este neîndestulătoare. Masca şi coturnii, fardul care reduce chipul la elementele sale esenţiale, subliniindu-le, costumul care exagerează şi simplifică alcătuiesc un univers ce sacrifică totul aparenţei, neadresându-se direct ochiului. Printr-un miracol absurd, şi în acest caz cunoaşterea devine posibilă prin trup. Nu-l voi putea niciodată înţelege bine pe Iago atâta vreme cât nu-l voi juca. Oricât l-aş auzi, nu-l înţeleg decât în clipa în care îl văd. Actorul are aşadar din personajul absurd acea monotonie, acea siluetă unică, încăpăţânată, ciudată şi totodată familiară, pe care o exprimă prin toţi eroii săi. Această unitate de ton se realizează, de asemenea, în marea operă teatrală.[1] Iată unde se contrazice actorul: e acelaşi şi totuşi atât de diferit, concentrând într-un singur trup atâtea suflete. Dar acest individ care vrea să ajungă la toate şi să trăiască totul, zadarnica lui tentativă, încăpăţânarea lui fără rost întruchipează iarăşi contradicţia absurdă. În el se reuneşte totuşi ceea ce se contrazice clipă de clipă. El se situează acolo unde acesta din urmă, obosit de eşecuri, se întoarce către cel mai credincios aliat al său. „Şi binecuvântaţi fie aceia, spune Hamlet, al căror sânge şi judecată sunt atât de ciudat amestecate încât nu sunt fluier pe care degetul soartei să cânte cântecul pe care-l vrea."

Cum să nu fi osândit biserica, în actor, un atare exerciţiu? Ea repudia în arta lui multiplicarea eretică a sufletelor, dezmăţul de emoţii, pretenţia scandaloasă a unui spirit care refuză să trăiască doar un singur destin şi care se lasă pradă tuturor exceselor. Ea a proscris în actor gustul pentru prezent şi triumful lui Proteu, negaţia întregii ei învăţături. Eternitatea nu-i un simplu joc. Un suflet îndeajuns de nesăbuit, ca să-i prefere o comedie, îşi pierde mântuirea. Între „pretutindeni" şi „totdeauna" nu există compromis. Iată de ce această meserie atât de puţin preţuită poate da loc unui nemăsurat conflict spiritual. „Nu viaţa veşnică" e importantă, spune Nietzsche, ci veşnica însufleţire." Întreaga dramă stă, într-adevăr, în această alegere.

---

[1] Mă gândesc la Alceste al lui Molière. Totul e atât de simplu, de evident şi de brutal. Alceste împotriva lui Philinte, Célimène împotriva lui Eliante: întreg subiectul trebuie căutat în absurda consecvenţă cu sine însuşi a unui creator împins către propriul său sfârşit; iar versul însuşi, „versul imperfect", e abia scandat, ca şi monotonia caracterului.

Pe patul de moarte, Adrienne Lecouvreur a vrut să se mărturisească și să se împărtășească, dar a refuzat să-și renege profesia. A pierdut astfel folosul spovedaniei, preferându-i lui Dumnezeu pasiunea ei cea mai adâncă. Și această femeie în agonie, refuzând, cu ochii în lacrimi, să se lepede de ceea ce ea numea arta ei, dădea dovadă de o noblețe la care nu ajunsese niciodată pe scenă. A fost cel mai frumos rol al său și cel mai greu de jucat. A alege între cer și a te prefera eternității sau a te pierde în Dumnezeu, iată tragedia seculară în care fiecare trebuie să-și joace rolul.

Actorii din acea vreme se știau excomunicați. A îmbrățișa această meserie însemna a alege iadul. Iar Biserica vedea în ei pe cei mai înverșunați dușmani ai săi. Câțiva oameni de litere se indignează: „Cum să i se refuze lui Molière împărtășania?" dar era drept să fie așa, și mai cu seamă pentru un om care a murit pe scenă, încheind sub fard o viață pe de-a-ntregul închinată cheltuirii de sine. Invocăm în cazul lui geniul, care scuză totul. Dar, dimpotrivă, geniul nu scuză nimic, tocmai pentru că refuză s-o facă.

În acea vreme actorul știa ce pedeapsă îl așteaptă. Dar ce puteau să însemne pentru el niște amenințări atât de vagi când le asemuia cu pedeapsa ultimă pe care i-o rezerva viața însăși? Această pedeapsă o suferea dinainte, acceptând-o pe de-a-ntregul. Pentru actor, ca și pentru omul absurd, o moarte prematură este ireparabilă. Nimic nu poate compensa suma de chipuri și de secole pe care, altminteri, le-ar fi străbătut. Dar toată lumea moare. Căci actorul e, fără îndoială, pretutindeni, dar timpul îl târăște și pe el către același deznodământ.

Nu e nevoie decât de multă imaginație spre a înțelege ce înseamnă un destin de actor. El își compune și își înșiruie personajele în timp. Tot în timp învață să le stăpânească. Cu cât a trăit mai multe vieți diferite, cu atât se desparte mai ușor de ele. Dar vine vremea când trebuie să moară, pentru scenă și pentru lume. Tot ce a trăit stă în fața lui. Acum vede limpede. Simte cât de sfâșietoare și de unică este această aventură. Știe, și acum poate să moară. Există aziluri pentru bătrâni actori.

(Din vol.: *Mitul lui Sisif*, ELU, București, 1968,
Trad.: Irina Mavrodin.)

DÜRRENMATT, Friedrich (1921-1990)

Dramaturg şi prozator elveţian. Autor de comedii, *D.* a suferit o puternică influenţă brechtiană. Propune în teatrul său o viziune grotescă din intenţia de a detecta cât mai profund datele conştiinţei moderne, eliberată de sub tutela deformantă a sentimentelor. Între cele mai cunoscute opere dramatice ale sale se înscriu: *Romulus cel Mare, Un înger a coborât din Babylon, Vizita bătrânei doamne, Fizicienii* etc. Recent, *D.* semnează adaptări moderne ale unor piese clasice ca: *Regele Ioan, Play-Strindberg*. Este şi autor al unor studii teoretice importante.

Remarcă despre comedie

(...) E important să ne dăm seama că există două feluri de grotesc: pe de o parte, grotescul de dragul unui anume romantism care înţelege să suscite emoţia sau sentimente singulare, bizare, şi, pe de altă parte, grotescul folosit în operă tocmai de dragul distanţei pe care doar el o poate crea.

Grotescul este o stilizare împinsă la extrem, o ilustrare subită, fulgurantă şi tocmai de asta capabilă să înregistreze, să absoarbă probleme de actualitate, să facă vizibil timpul prezent fără a fi teză sau reportaj. În această ordine de idei îmi imaginez foarte bine că al II-lea război mondial poate face subiectul unei piese groteşti care să dea frisoane, dar nu încă al unor tragedii din pricina imposibilităţii în care suntem de a lua distanţa necesară.

În contrast cu tragedia, această artă nu vrea să compătimească ceva, ci să reprezinte ceva.

Grotescul ca stare de expresie este una dintre posibilităţile majore de a fi precis.

Nu s-ar nega că această artă posedă cruzimea inerentă activităţii, dar departe de a fi aceea a nihiliştilor, e mai degrabă arta moraliştilor, încărcată nu de putreziciune, ci de tare. Este o îndeletnicire a spiritului, a inteligenţei ascuţite, iar nu ceea ce publicul înţelege prin umor, bonomie, când sentimentală, când frivolă. E incomod, dar necesar.

În râs se manifestă libertatea omului, în plâns necesitatea. Avem nevoie azi să demonstrăm libertatea. (...)

Tiranii acestei planete nu sunt sensibili la operele poeților, plângerile îi fac să caște, epopeile sunt considerate de ei povești puerile, poezia religioasă îi adoarme, nu se tem decât de un lucru: sarcasmul. Astfel, parodia s-a strecurat în toate genurile: în roman, în dramă, în poezia lirică. Mari domenii ale picturii, ale muzicii au fost cucerite, și o dată cu parodia s-a instalat, pe ascuns, grotescul. (...)

Lumea actuală nu mai poate fi stăpânită în forma dramei istorice pentru simplul motiv că nu mai găsim eroi tragici, dar ce de mari tragedii puse în scenă de către călăii de anvergură mondială și câte victime ucise de mașinile căsăpitoare.

Puterea lui Wallenstein este o putere vizibilă, puterea azi nu mai e vizibilă, ca un iceberg, cea mai mare parte e înecată în anonimat, în abstract. Drama lui Schiller presupune o lume vizibilă, acțiunea reală a statului, ca și în tragedia antică. În artă e vizibil ceea ce e sensibil. Statul azi e insesizabil, anonim, birocratic, și acțiunile statului de azi sunt comparabile cu o piesă satirică ce urmează unei tragedii consumate în liniște. (...)

În acest timp, datoria artei e să creeze o formă, un lucru concret. Asta îi e dat mai ales comediei. Tragedia, ca cea mai viguroasă formă de artă, presupune o lume formată. Comedia, când nu e comedie socială ca la Molière, presupune o lume neformată, în formare. În revoluție, o lume în descompunere ca a noastră. (...)

În acest timp tragicul e totuși posibil, chiar dacă tragedia pură nu mai e posibilă. Putem să găsim tragicul de-a lungul comediilor, să-l atingem în momentele de groază.

Trebuie de aceea spus, spre a conchide acum, că expresia deznădejdii este însăși comedia; totuși această concluzie nu se impune. Într-adevăr, cine vede absurditatea absenței speranței în această lume poate dispera, totuși această disperare nu e consecința acestei lumi, ci răspunsul pe care noi îl dăm acestei lumi.

(Din vol.: *Theater – Schriften und Reden*; Archen, Zürich, 1966, Trad.: L.C.)

IONESCU, Eugen (1909-1994)

Dramaturg francez de origine română. Debutează cu studii şi eseuri teoretice, de mare răsunet, în acest sens fiind volumul *Nu,* (1934). Reprezentant principal al dramaturgiei absurdului al cărui iniţiator e considerat a fi prin piesa sa de debut *Cântăreaţa cheală,* (1950). Dintre celelalte piese ale sale citãm: *Lecţia,* (1950), *Scaunele,* (1952), *Victimele datoriei,* (1953), *Jacques sau supunerea,* (1955) etc. – importante prin revoluţionarea tratării personajului dramatic şi sublinierea dificultăţilor comunicării umane. *I.* introduce în dramaturgia sa formule de „antiteatru", subliniind ruptura de estetica tradiţională, în ultimele lucrări revine la conceptul de erou şi la vechea structură dramatică prin: *Rinocerii, Ucigaş fără simbrie, Regele moare.* Autor al culegerii de studii teatrale *Note şi contranote,* precum şi a două volume de jurnal.

Experienţa teatrului

(...) De ce realitatea teatrală nu mi se impunea? De ce adevărul său îmi apărea fals? Şi de ce faptul mi se părea că vrea să se dea drept adevărat, să se substituie adevărului? Era greşeala actorilor, a textului, a mea? Acum cred că înţeleg ce mă supăra la teatru: era prezenţa personajelor pe scenă în carne şi oase. Prezenţa lor materială distrugea ficţiunea. Era ca şi cum ar fi fost două planuri ale realităţii, realitatea concretă, materială, sărăcită, golită, limitată a acestor oameni vii, obişnuiţi, mişcându-se şi vorbind pe scenă, şi realitatea imaginaţiei, amândouă faţă în faţă, neîntâlnindu-se, ireductibile una la cealaltă – două universuri antagoniste, neajungând să se unifice, să se confunde.

De fapt, aceasta era: fiecare gest, fiecare atitudine, fiecare replică expusă pe scenă distrugea, în ochii mei, un univers pe care acest gest, această atitudine, această replică tocmai îşi propunea să o facă să apară; îl distrugea chiar înainte de a-l face să apară; pentru mine era un fel de avortare, de nerozie. Dacă vă astupaţi urechile ca să nu auziţi muzica de dans pe care o cântă orchestra, dar continuaţi să priviţi dansatorii, veţi putea vedea cât vi se par de ridicole mişcările lor fără sens; la fel, dacă cineva se află pentru prima oară la celebrarea unui cult religios, întregul ceremonial i-ar apărea absurd şi de neînţeles.

Mă duceam la teatru cu o conştiinţă într-un fel desacralizată, şi asta făcea să nu-l iubesc, să nu-l simt, să nu cred în el. (...)

Deci ce se poate reproşa autorilor dramatici, pieselor de teatru? Sforile, îmi spuneam, adică procedeele lor prea evidente. Teatrul poate să pară un gen literar inferior, un gen minor. Întotdeauna el are ceva puţin gros. Nu se poate elibera de aceasta şi, din cauza asta, e învinuit. Este fără îndoială o artă de efecte. Efectele nu pot fi decât groase. Acolo ai impresia că lucrurile se îngreunează. Nuanţele textelor de literatură dispar.

(...) Lumina face umbra mai obscură, umbra accentuează lumina. În ce mă priveşte, n-am înţeles niciodată diferenţa care se face între comic şi tragic. Comicul fiind intuiţia absurdului, mi se pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu lasă nici o ieşire. Eu spun: „disperant", dar în realitate este dincolo sau dincoace de disperare sau aparenţă.

Pentru unii, tragicul poate să apară, într-un fel, reconfortant, căci, dacă vrea să exprime neputinţa omului învins, sfărâmat de fatalitate, de exemplu, tragicul recunoaşte chiar prin aceasta realitatea unei fatalităţi, a unui destin, a legilor conducând universul, de neînţeles uneori, dar obiective. Şi această neputinţă umană; această inutilitate a eforturilor noastre, într-un sens, poate să apară, de asemenea, comică.

Mi-am intitulat comediile mele „anti-piese", „drame comice" sau „farse tragice" căci, mi se pare, comicul este tragic şi tragedia omului derizorie. Pentru spiritul critic modern nimic nu poate fi luat cu totul în serios, nimic cu totul în uşor... Tragic şi farsă, prozaism şi poetic, realism şi fantastic, cotidian şi insolit, iată toate principiile contradictorii (nu există teatru decât dacă sunt antagonisme) care constituie bazele unei construcţii teatrale posibile. Poate, în acest fel, non-naturalul să poată apărea, în violenţa sa, natural, şi prea-naturalul să apară non-naturalist.

Trebuie să adaug că un teatru primitiv nu este un teatru primar, că a refuza „să îndulceşti lucrurile" înseamnă să dai contururi nete, forme mai puternice, şi că un teatru folosind mijloace simple nu este obligatoriu un teatru simplist.

Dacă se crede că teatrul nu este decât teatrul de cuvânt, este greu de admis că el poate avea un limbaj autonom. El nu poate

fi decât tributar altor forme care se exprimă prin cuvânt, tributar filosofiei, moralei. Lucrurile se schimbă, dacă se consideră că cuvântul nu reprezintă decât unul dintre elementele de şoc ale teatrului. Mai întâi, teatrul are un fel propriu de a folosi cuvântul, acesta e dialogul, cuvântul de luptă, de conflict. Dacă la anumiţi autori nu e decât o discuţie, asta reprezintă o mare greşeală din partea lor. Există şi alte feluri de a teatraliza cuvântul: ducându-l la paroxism pentru a da teatrului adevărata măsură care se află în lipsa de măsură; verbul însuşi trebuie încordat până la ultimele sale limite, limbajul trebuie aproape să explodeze sau să se distrugă în imposibilitatea sa de a conţine semnificaţii.

Dar nu e doar cuvântul: teatrul este o istorie care se trăieşte reîncepând la fiecare reprezentaţie, şi de asemenea, este o istorie pe care o vezi trăind. Teatrul este totodată vizual şi auditiv. El nu e ca cinematograful, o suită de imagini, ci o construcţie, o arhitectură nobilă de imagini scenice.

Totul este permis în teatru: să încarnezi personaje, dar şi să materializezi angoase, prezenţe interioare. Este deci nu doar permis, ci recomandat, să bagi în joc accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să dai viaţă decorurilor, să concretizezi simbolurile. (...)

Orice limbaj evoluează, dar a evolua, a se reînnoi nu înseamnă a se părăsi şi a deveni altceva, înseamnă a te regăsi de fiecare dată, în fiecare moment istoric. Se evoluează conform cu sine însuţi. Limbajul de teatru nu poate fi niciodată altceva decât limbaj de teatru. (...)

Teatrul nu poate fi decât teatru, deşi pentru anumiţi doctori actuali în „teatrologie" această identitate cu sine însăşi e socotită falsă, ceea ce mi se pare cel mai incredibil, mai aiuristic paradox.

(...) Plecând de la o metodă redescoperită şi de la un limbaj reîntinerit se pot lărgi frontierele realului cunoscut. Dacă există avangardă, ea nu poate fi valabilă decât dacă nu e o modă. Ea nu poate fi decât redescoperire instinctivă, pe urmă luare la cunoştinţă a modelelor uitate care cer, în fiecare clipă, să fie din nou redescoperite şi întinerite.

Cred că în ultimul timp s-a uitat un pic ce este teatrul. Eu sunt primul care l-am uitat. Cred că l-am descoperit din nou, pentru mine,

pas cu pas, şi aici am descoperit simplu propria-mi experienţă a teatrului. (...)

O filosofie dispare atunci când o filosofie nouă, un sistem nou o depăşeşte. Filosofiile vii care sunt operele de artă, dimpotrivă, nu sunt infirmate unele de către celelalte. De aceea, ele pot coexista. Marile capodopere, marii poeţi par să se justifice, să se completeze, să se confirme unii pe alţii; Eschil nu e anulat de Calderon, nici Shakespeare de Cehov, nici Kleist de „nô"-urile japoneze. O teorie ştiinţifică poate anula o altă teorie ştiinţifică, dar adevărurile operelor de artă se susţin unele pe altele. Arta este cea care pare să justifice posibilitatea unui liberalism metafizic.

(Din vol.: *Notes et contre-notes*, NRF, Gallimard, 1962, Trad.: L.C.)

GROTOWSKI, Jerzy (1933–1999)

Regizor şi teoretician de teatru polonez. Studii la Cracovia, Moscova şi în China. Împreună cu Ludwik Flaszen, *G.* iniţiază, în 1959, *Teatrul Laborator* la Opole, mutat ulterior la Wroclaw. Aici, *G.* face cercetări asupra artei actorului, căruia îi extinde registrul expesiv şi caută să modifice raporturile spectacolului cu spectatorul. Dintre montările sale, mai importante sunt: *Cain* de Byron, *Kordian* de Slowacki, *Akropolis* de Wyspianski, *Dr. Faustus* de Marlowe, *Prinţul constant* de Calderon-Slowacki. *G.* este şi autorul volumului de teorie *Spre un teatru sărac* (1968).

Noul testament al teatrului

(Interviu luat de Eugenio Barba în 1964)

(...) Actorul este un om care lucrează cu trupul său în public, oferindu-l în mod public. Dacă acest trup se mulţumeşte doar să se înfăţişeze pe sine, ceea ce orice om obişnuit poate s-o facă, atunci el nu este un instrument ascultător, capabil să realizeze un act spiritual. Dacă este exploatat pentru bani şi pentru a câştiga favoarea publicului, atunci arta actorului se învecinează cu prostituţia.

Este știut că veacuri de-a rândul teatrul a fost asociat cu prostituția, într-un sens al cuvântului ori într-altul. Cuvintele „actriță" și „curtezană" erau cândva sinonime. Astăzi, ele s-au separat, dar nu pentru că s-ar fi modificat ceva în universul actorului, ci pentru că societatea s-a schimbat. Astăzi nu mai există o diferență și o delimitare clară între femeie respectabilă și curtezană.

Ceea ce izbește pe cel ce urmărește munca unui actor în zilele noastre este aspectul ei lamentabil, jalnic: negocierea unui trup exploatat de protectorii săi – producător/regizor – ajungând până la urmă la crearea unui climat de intrigă și revoltă.

Totuși, așa cum numai un mare păcătos poate deveni un sfânt, după spusele teologilor (să nu uităm revelația: „Pentru că ești călduț, nici cald nici rece, te voi scuipa din gura mea"), tot așa munca actoricească poate fi transformată într-un fel de sfințenie. Istoria teatrului oferă numeroase exemple de acestea.

Nu mă înțelegeți greșit. Vorbesc de „sfințenie" ca un necredincios. Mă refer la o „sfințenie laică". Provocându-se pe el însuși, actorul îi provoacă și pe alții și, prin exces, profanare sau sacrilegiu ultragiant se revelă pe sine, azvârlindu-și masca de fiecare zi, el cheamă astfel pe spectator să întreprindă un proces similar de autopenetrare. Dacă el nu-și expune corpul, ci îl anihilează, îl arde, îl eliberează de toată rezistența la orice impuls psihic, atunci aceasta înseamnă că el nu-și vinde trupul, ci îl sacrifică. Repetând gestul ispășirii el e aproape de sfințenie. Pentru ca acest tip de joc actoricesc să nu fie ceva trecător și întâmplător, un fenomen ce nu poate fi prevăzut în timp sau în spațiu, dacă vrem să avem un grup teatral a cărui pâine zilnică este acest fel de muncă – atunci să urmărim o metodă de cercetare și pregătire.

– Cum se constituie în practică lucrul cu „actorul sfânt"?

– Există un mit al actorului care având o suficientă experiență poate să-și construiască, ca să spun așa, propriul său „arsenal", adică acumulare de metode, artificii și trucuri. Din aceasta își poate extrage el, pentru fiecare rol, un număr oarecare de combinații și astfel poate atinge expresivitatea necesară pentru a-și capta publicul. Acest „arsenal" ori depozit poate să nu fie nimic altceva decât o colecție de clișee, în care caz o atare metodă este inseparabilă de concepția „actorului curtezan".

Diferența între „actorul curtezan" și „actorul sfânt" este identică cu diferența dintre măiestria curtezanei și felul în care se dăruiește și primește într-o iubire adevărată: cu alte cuvinte, abnegația. Problema esențială în acest al doilea caz este de a fi capabil să elimini orice element disonant cu scopul de a ajunge în stare să treci dincolo de toate limitele imaginabile. În primul caz e o chestiune de existență a trupului, în celălalt de non-existență a trupului.

Tehnica *actorului-sfânt* este o *tehnică inductivă* (adică o tehnică a eliminării), în timp ce aceea a *actorului-curtezan* este o *tehnică deductivă* (adică o acumulare de trucuri).

Actorul care întreprinde un act de auto-penetrare, care se dezvăluie pe sine și-și sacrifică partea cea mai intimă a eului său – cea mai dureroasă, cea care nu e făcută pentru a fi expusă lumii – trebuie să fie în stare să exprime, prin sunete și mișcare, acele impulsuri care pâlpâie la hotarul dintre vis și realitate. Pe scurt, trebuie să fie capabil să construiască propriul său limbaj psihanalitic de gesturi și sunete, în același mod în care un mare poet își creează propriul său limbaj de cuvinte.

Să considerăm, de exemplu, problema sunetului; plasticitatea aparatului respirator și vocal al actorului trebuie să fie infinit mai dezvoltată decât aceea a unui om de pe stradă. Mai mult, acest aparat trebuie să poată produce reflexe sonore atât de rapide încât gândul – care ar ucide spontaneitatea – să nu aibă timp să intervină. Actorul trebuie să fie în stare să descifreze toate problemele trupului său care-i sunt accesibile. (...) Dacă el nu rezolvă aceste probleme, atenția îi va fi distrusă de obstacole care cu siguranță îi vor apărea în cale și procesul de autopenetrare va eșua. Dacă autorul e conștient de corpul său, el nu poate să se pătrundă și să se releve pe sine. Corpul trebuie să fie eliberat de orice rezistență. El trebuie să înceteze realmente să existe. (...)

Factorul decisiv în acest proces este tehnica de penetrație publică pe care actorul trebuie s-o stăpânească. El trebuie să învețe să-și folosească rolul ca pe un instrument chirurgical, să se disece pe sine. Nici vorbă că nu trebuie să se zugrăvească pe sine în anumite situații date, ori să „trăiască" un rol, nici să-și impună felul de joc distanțat specific teatrului epic și bazat pe calculul lucid. Important este să folosească rolul ca pe o trambulină, ca pe

un instrument cu care să cerceteze ceea ce se ascunde dincolo de masca noastră zilnică, cel mai intim strat al personalității noastre, pentru a-l sacrifica, a-l demasca.

Acesta este un act de violență nu numai pentru actor, ci și pentru public. Spectatorul înțelege, conștient ori nu, că un asemenea act este pentru el o invitație de a face același lucru, iar reacția lui va fi, deseori, de opoziție sau de indignare pentru că eforturile noastre zilnice sunt îndreptate în sensul ascunderii adevărului despre noi, nu numai de lume, dar și de noi înșine. Astfel, noi, cei ce încercăm să fugim de adevărul despre noi înșine, suntem aici invitați să ne oprim și să ne cercetăm mai cu atenție. Și bineînțeles că ne e teamă ca nu cumva, uitându-ne înapoi, să nu fim prefăcuți într-o coloană de sare, precum soția lui Lot.

Realizarea acestui act de auto-investigare, de auto-dezvăluire, necesită o mobilizare a tuturor forțelor fizice și spirituale ale actorului care se află într-o stare de „promptitudine inactivă", de actoricească disponibilitate pasivă, care face posibilă o partitură activă. (...)

Actorul care săvârșește un act de autopenetrare se îmbarcă într-o călătorie pe care o înregistrează prin diferite reflexe sonore și plastice, formulând în același timp o invitație spectatorului. Dar aceste semne trebuie articulate. Expresivitatea este totdeauna legată de anumite contradicții și discrepanțe. Autopenetrarea nedisciplinată nu înseamnă eliberare, ci e percepută ca o formă de haos biologic.

– Cum combinați spontaneitatea cu disciplina formală?

– Elaborarea artificialității este o chestiune de ideograme – sunete și gesturi – care evocă asociații în psihicul publicului. Ea amintește lucrul unui sculptor asupra unui bloc de piatră; folosirea conștientă a ciocanului și a daltei. Ea constă, de exemplu, în analiza reflexelor unei mâini în timpul unui proces psihic, a propagării lui succesive de la umăr prin cot, încheietura mâinii și degete, cu scopul de a decide cum poate fiecare fază a acestui proces să fie exprimată printr-un semn, o ideogramă care chiar în același moment transmite motivațiile ascunse ale actorului sau polemizează cu ele. (...)

Această căutare a artificialității necesită, la rândul ei, o serie de exerciții suplimentare ce constituie o partitură în miniatură

pentru fiecare parte a trupului. În orice caz, principiul hotărâtor rămâne următorul: cu cât suntem mai absorbiți de ceea ce este ascuns înăuntrul nostru, în ceea ce e mai ultragiant, în dezvăluire, în autopenetrare, cu atât mai riguroasă trebuie să fie disciplina externă, adică forma, artificialitatea, ideograma, semnul. În aceasta constă principiul expresivității.

– Ce aștepți de la un spectator într-un asemenea tip de teatru?

– Postulatele noastre nu sunt noi. Pretindem de la oameni ceea ce orice operă de artă pretinde, fie ea pictură, sculptură, muzică, poezie sau literatură. Nu putem oferi nimic omului care merge la teatru ca să-și satisfacă o nevoie socială de contact cu cultura: cu alte cuvinte, ca să aibă ceva despre care să discute cu prietenii ori, pur și simplu, ca să poată afirma că a văzut cutare sau cutare piesă și că i s-a părut interesantă. Scopul nostru nu e de a satisface „nevoile lui culturale". Ar însemna să umblăm cu escrocherii.

Nu putem oferi nimic omului care merge la teatru după o zi obositoare de lucru. Oricine are dreptul să se relaxeze după muncă, și în acest scop, există numeroase forme de distracție, începând cu anumite genuri de filme și ajungându-se până la cabaret, music-hall ori multe altele de același gen.

Noi suntem preocupați de spectatorul care are necesități spirituale autentice și care într-adevăr dorește ca prin confruntarea cu spectacolul să se analizeze pe sine. Ne preocupă spectatorul care nu se oprește la un stadiu elementar al integrării psihice, mulțumit cu propria sa stabilitate spirituală, măruntă, geometrică, care știe exact ce este bine și ce este rău și nu se îndoiește niciodată. Căci nu pentru el au creat El Greco, Norwid, Thomas Mann și Dostoievski, ci pentru cel care se supune unui nesfârșit proces de autotransformare, a cărui neliniște nu este generală, ci îndreptată în sensul căutării adevărului despre sine însuși și despre misiunea lui în viață.

– Oare toate acestea presupun un teatru pentru o elită?

– Da, dar nu pentru o elită care e determinată de categoria socială ori situația financiară a spectatorului, nici măcar de educația lui. Muncitorul care nu a primit niciodată vreo educație specială se poate supune acestui proces creator de autocăutare, în timp ce profesorul universitar poate să fie doar un mort, închistat, încre-

menit în teribila rigiditate a unui cadavru. Trebuie să precizăm aceasta chiar de la început. Nu ne simţim legaţi de orice fel de public, ci de un public special.

Teatrul este o întâlnire

(Interviu acordat în America lui Naim Kattan în 1967)

– Care este sarcina teatrului în raport cu literatura?

– Sâmburele teatrului este întâlnirea. Omul care întreprinde un act de autodezvăluire stabileşte, ca să spun aşa, un contact cu sine însuşi. Adică o confruntare extremă, sinceră, disciplinată, precisă şi totală, nu numai o confruntare cu gândurile sale, ci implicarea întregii sale fiinţe, de la instinctele şi subconştientul său până la starea sa cea mai lucidă.

Teatrul este, de asemenea o întâlnire între creatori. Eu, ca regizor, sunt confruntat cu actorul şi autorelevarea actorului îmi revelă mie propria fiinţă. Actorii şi cu mine suntem confruntaţi cu textul. Ei bine, noi nu putem să exprimăm ceea ce e obiectiv în text, deoarece de fapt doar acele texte care sunt într-adevăr slabe ne dau o posibilitate unică de interpretare. Toate marile texte reprezintă pentru noi un fel de abis fără fund. Să luăm *Hamlet*: nenumărate cărţi au fost consacrate acestui personaj. Profesorii ne vor spune, fiecare la rândul său, că el a descoperit un Hamlet obiectiv. Ei ne sugerează imagini ale unui Hamlet revoluţionar, ale unui Hamlet rebel şi neputincios, „outsider" etc. Dar un Hamlet obiectiv nu există. Opera este prea mare pentru asta. Forţa operelor mari constă cu adevărat în efectul lor catalizator: ele ne deschid uşile, pun în mişcare maşinăria conştiinţei de sine. Întâlnirea mea cu textul înseamnă întâlnirea mea cu actorul şi a sa cu mine. Atât pentru regizor, cât şi pentru actor, textul autorului este un fel de bisturiu cu ajutorul căruia putem să ne deschidem, să ne depăşim, să găsim ceea ce este ascuns înlăuntrul nostru şi să-i găsim pe ceilalţi; cu alte cuvinte, să ne transcendem singurătatea. În teatru, dacă vreţi, textul are aceeaşi funcţie pe care o avea mitul pentru poetul vremurilor de demult. Autorul lui *Prometeu* a găsit în mitul lui Prometeu atât un act de sfidare, cât şi o trambulină

pentru propria sa creaţie, poate chiar sursa ei. *Prometeul* său era produsul experienţei sale personale. Aceasta e tot ceea ce se poate spune: restul nu are importanţă. Repet, se poate juca textul în întregime, se poate schimba întreaga structură a textului sau se poate opera un fel de colaj. Se pot face, pe de altă parte, adaptări şi interpretări. Dar, în nici unul dintre aceste cazuri, nu este vorba de creaţie teatrală, ci de literatură.

(...) Iubesc foarte mult textele ce aparţin unei mari tradiţii. Pentru mine, ele sunt ca nişte voci ale strămoşilor mei, ori voci ce vin spre noi din surse ale culturii europene. Aceste opere mă fascinează pentru că ele ne oferă posibilitatea unei confruntări sincere – o confruntare bruscă şi brutală între credinţele şi experienţele de viaţă ale generaţiilor precedente, pe de o parte, iar pe de alta, între propriile noastre experienţe şi prejudecăţi.

(Din vol.: *Towards a poor Theatre*, Odin Theatrets Forlag, 1968, Trad.: L.C.)

JULIAN BECK şi LIVING THEATRE

L. Th. – companie teatrală fondată în 1947. Conducătorii ei: Julian Beck (n. 1925) şi Judith Malina (n. 1926). Trupa debutează off-Broadway cu opere de Lorca, Gertrude Stein, Paul Goodman, Brecht, Cocteau, Pirandello; descoperă, în 1960, *Legătura* lui Jack Gelber prin care se începe procesul de restaurare a limbajului teatral ca şi a modalităţilor de creaţie, propunându-se spectacolul ca produs al unei activităţi comunitare a grupului. Se caută realizarea unei inedite relaţii cu publicul, având la bază limbajul corporal al actorului, sub influenţa esteticii lui Artaud. Spectacolele mai importante au fost: *Puşcăria, Misterele şi piesele mici, Frankenstein, Antigona, Paradisul acum.*

Teatrul şi revoluţia

Când va veni revoluţia, teatrul de pe Broadway va dispărea, şi teatrul parizian de bulevard, şi minciunile Wast-End-ului londonez, şi teatrul pompos al Germaniei de Vest, şi teatrul off Broadway, toate care lucrează în şi pentru capitalism vor dispărea.

(...) O societate care poate ajunge la abundență lăsând să moară de foame un mare umăr de oameni este o societate fără sens; o societate care se poate angaja în războiul din Vietnam este intolerabilă pentru cei ce vor să-și recupereze instinctele sacre; o societate care își bazează abundența pe munca inutilă a milioanelor de indivizi a căror existență e sacrificată producerii de bunuri (producție care nu este utilă, ci profitabilă); o societate care obligă spiritul să moară pentru a se apăra contra gândirii (a gândi fiind prea dureros atunci când trebuie să duci o existență de sclav, nesemnificativă) – o asemenea societate trebuie transformată. (...)

Prin căutarea instinctivității se manifestă această revoluție în teatrul contemporan. Aceasta era viziunea lui Artaud. Teatrul revoluționar al deceniului actual nu se ocupă să schimbe doar formele teatrale, el se ocupă să elibereze, să deblocheze instinctivitatea pe care 10 000 de ani de civilizație au refulat-o. Prețul pe care a trebuit să-l plătim pentru ordinea noastră, organizarea noastră, bunele noastre maniere, demnitatea noastră, ierarhia noastră egipteană, legile noastre romane, sclavii noștri greci, sclavii noștri americani, judecățile noastre ecleziastice, triumful capitalismului și al statului totalitar – prețul tuturor este că noi am devenit insensibili. Trebuie instituit un mod de comportare care să minimalizeze posibilitățile de a simți și care, în același timp, să stabilească suferința permanentă, căci sistemul bazat pe bani pretinde ca oamenii să sufere în permanență, fie în căutare de bani, fie din lipsă de bani, fie din corupția produsă de abundența lor. (...)

Pentru toate acestea, Artaud anunță în previziunile sale un Teatru al Cruzimii, pentru a ne tulbura, a ne trezi, pentru ca să putem intra și îndrepta către o etapă viitoare. (...) Manifestul instinctivității lui Artaud cere o agresiune a simțurilor și crearea de evenimente teatrale crude, cu speranța că prin cruzimea acestor evenimente să se poată atinge spectatorul în carnea sa, în viscere, în ochi, în tot ceea ce poate simți ceva. (...)

Teatrul de pe Broadway și toate cele asemănătoare vor dispărea pentru că susțin un mod de viață intolerabil, pentru că servesc și răspund nevoilor morale și psihologice ale societății actuale. Ele oferă un divertisment care consolează și anesteziază spectatorul epuizat de viața cotidiană. Într-un fel oribil, acest

teatru e o distracție, el distrage de la o viață care, deși mai dureroasă, are totuși un interes mai mare. De aceea, acest teatru este contrarevoluționar. El îi ajută pe oameni să ducă o existență pe care ei nu ar trebui să fie capabili să o suporte. Iată de ce trebuie să dispară. Iată de ce este un teatru mincinos. Pentru că el nu răspunde adevăratelor nevoi ale publicului său disperat. Fără îndoială el se susține prin bani și numai oamenii care pot plăti prețurile de intrare sunt cei care îl cunosc, ca și cum teatrul ar fi răsplata celor care câștigă bani. (...)

Ceea ce este important este să nu te lași sedus de poezie. De aceea, Artaud ne spune să terminăm cu capodoperele. De fapt, teatrul intelectual va dispărea. Teatrul acestui secol și al celor trecute este un teatru a cărui prezentare și interes sunt intelectuale. Atunci când ieși de la o piesă contemporană gândești, dar gândirea noastră, condiționată într-un grad incalculabil este atât de coruptă, încât nu te poți mândri cu ea. În orice caz, noi nu ne servim decât de 10% din facultățile noastre mintale, trebuie deci să găsim un mijloc pentru a mări câmpul conștiinței. (...) Actorul trebuie să găsească forme de experiență și comportare care să unească spiritul cu corpul dacă vrea să răspundă nevoilor publicului. (...)

În timpul acestor ultimi trei ani, când Living Theatre a traversat Europa, noi am descoperit libertatea de a ne dărui anumitor cercetări. Noi existăm ca o cooperativă comunitară. Ceea ce câștigăm, împărțim în mod egal între toți membrii trupei, suntem treizeci și doi de adulți și mai mult de zece copii; dar noi știm că, chiar dacă nu vom mai avea bani, nu vom dispărea, pentru că suntem foarte hotărâți să muncim împreună. Au fost perioade de extremă sărăcie și altele de abundență când am putut să muncim. Nu importă prea mult dacă avem sau nu bani, deoarece munca e continuă, căci se face cu bucurie. Noi nu vrem și, în consecință, nu avem nevoie de subvenție. Ajutorul trebuie să vină din interior. Noi suntem pe cale să descoperim metoda de creație teatrală comunitară, noi vrem să creăm piese care să nu fie dictate de autori sau regizori individuali, ci care să emane dintr-un organism compus din numeroși indivizi care permit să se elibereze, în același timp, puterea colectivă și inspirația individuală.

Noi am creat în comun două piese: *Mysteries and Smaller Pieces* şi *Frankenstein*; de asemenea regia versiunii noastre pentru *Antigona* lui Brecht. Ca directori şi administratori, Judith şi cu mine suntem pe cale de dispariţie. O facem deliberat, şi asta nu cere un efort. Cu toate că sunt şi vor fi întotdeauna probleme, acest procedeu ne mulţumeşte. Nici unul dintre cei treizeci şi doi de membri ai trupei nu pretind ca *Livingul* să fie acum paradisul, dar lupta e una dintre plăcerile revoluţiei.

Visăm la clipa în care *Living Theatre* va dispărea în timp ce societatea în mişcare va crea alte forme de teatru. (...) Am avut succes? Nu. Noi vom avea succes atunci când publicul va părăsi teatrul ca să înceapă revoluţia, aceea a unei societăţi libere. (...)

(Din vol.: Jean Jacques Label – *Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*, Ed. Belfond, Paris, 1969, Trad.: L.C.)

BROOK, Peter (n. 1925)

Regizor englez. Debutează cu *Dr. Faustus* de Marlowe. Semnează numeroase spectacole cu texte de Anouilh, Shaw, Dostoievski şi Sartre. Cunoscut îndeosebi pentru montările sale shakespeariene *Măsură pentru măsură, Regele Lear, Visul unei nopţi de vară* realizează diverse experimente, de la teatrul cruzimii până la teatrul documentar. Conduce un laborator internaţional de cercetări ale mijloacelor expresive ale actorului. *B.* este şi autorul volumului teoretic *Spaţiul gol*.

Spaţiul gol

(...) Este chinuitor de greu să scrii o piesă. Însăşi natura dramaturgiei îi cere autorului să pătrundă spiritul unor personaje opuse. El nu este un arbitru, este un creator şi chiar dacă prima sa piesă are doar două personaje, oricare ar fi maniera în care este scrisă, el este obligat să le facă pe amândouă să trăiască în egală măsură. Procedeul de a se transpune total şi în mod succesiv de la un personaj la altul – un principiu utilizat de Shakespeare şi Cehov în toate piesele lor – a constituit întotdeauna o sarcină supraome-

nească. Cere talente unice, care poate nici nu mai sunt corespunzătoare cu epoca noastră. Dacă piesa unui dramaturg care debutează pare adeseori lipsită de consistență, aceasta ar putea să fie pricinuit de faptul că sfera capacității sale de a înțelege natura umană este foarte limitată. Pe de altă parte, nimic nu pare mai suspect decât literatul matur, între două vârste, care se apucă să inventeze personajele, ca apoi să ne dezvăluie toate talentele lor. Repulsia față de forma clasică a romanului, care s-a manifestat în Franța, a fost de fapt o reacție împotriva autorului atotștiutor.

(...) Avem de-a face fie cu autorul care-și explorează în profunzime și în beznă propriile sale trăiri, fie cu autorul care evită aceste domenii, explorând lumea exterioară. Ambii au convingerea că universul fiecăruia este complet.

Dacă n-ar fi existat Shakespeare, am fi fost îndreptățiți să susținem teoria că aceste două categorii nu se mai pot îmbina niciodată. Cu toate acestea, teatrul elisabetan a existat și este destul de penibil să avem în mod constant acest exemplu în fața ochilor. Unui autor dramatic i-a fost posibil, acum patru sute de ani, să înfățișeze structura evenimentelor exterioare, psihologia unui om complex, izolat ca individ, ciocnirea puternică dintre temerile și aspirațiile sale, într-un conflict deschis. Dramaturgia înseamnă dezvăluire, confruntare, contradicție și provoacă analiza, participarea, identificarea și, în cele din urmă, o stimulare a gândirii. Shakespeare nu era o culme lipsită de bază, plutind în mod miraculos pe un nor. El era susținut de zeci și zeci de autori, minori desigur, cu talente minore, dar împărtășind aceeași ambiție de a se lupta cu ceea ce Hamlet numea forma și tiparul veacului.

(...) Piesa cea mai viguroasă își are rădăcinile în arhetipuri, în mitologie, în situațiile fundamentale și recurente și, de aceea, e inevitabil și adânc înfiptă în tradiția socială. Nu întotdeauna piesa de teatru izvorăște din fluxul principal al dezbaterii sociale. E ca și cum tradiții teatrale diferite se ramifică în mai multe direcții: pentru un timp, chiar dacă nu ne dăm seama că apa curge, fluviul continuă să alunece la vale, apoi însă, într-o zi nenorocoasă, pe neașteptate, seacă.

(...) Când îl aud pe regizor spunând cu volubilitate că dorește să-i facă autorului un serviciu, lăsând ca piesa acestuia să vorbească

de la sine, devin sceptic, pentru că nu există ceva mai dificil. Dacă laşi o piesă pur şi simplu să vorbească, s-ar putea să nu producă nici un sunet. Dacă doreşti ca piesa să fie auzită, atunci sunetul trebuie invocat. Acest lucru cere multe acţiuni deliberate şi rezultatul poate fi de o mare simplitate. Cu toate acestea, o montare făcută cu intenţia de „a fi simplă" poate fi cu totul inadecvată ca urmare a unei escamotări facile a etapelor epuizante, inerente simplităţii.

Rolul regizorului este straniu. El nu vrea să fie Dumnezeu şi, totuşi, rolul său implică acest lucru. El ar dori să fie supus greşelii şi, totuşi, printr-o instinctivă conspiraţie a actorilor devine un arbitru, întrucât se duce întotdeauna mare lipsă de arbitri. Într-un sens, regizorul este mereu un impostor, un ghid prin beznă, care nu cunoaşte terenul şi care, totuşi, nu are altă alternativă. El trebuie să călăuzească, să cunoască drumul pe măsură ce înaintează. Arta mortală stă de multe ori la pândă, atunci când regizorul ignoră această situaţie şi se arată optimist, tocmai când trebuie să înfrunte cele mai mari dificultăţi.

Repetarea generează întotdeauna elemente mortale. Regizorul mortal foloseşte formule, metode, gaguri, efecte învechite, deschideri de scenă sau finaluri banale, şi acest lucru e valabil şi pentru partenerii săi, scenografii şi compozitorii, atunci când nu pornesc de fiecare dată de la vid, de la pustietate şi de la întrebarea cheie: „În definitiv de ce costume, de ce muzică, la ce bun toate astea?"

Un regizor mortal este regizorul care nu provoacă nici un fel de şoc reflexelor condiţionate, existente în cadrul fiecărui domeniu.

Teoria că teatrul este o unitate şi că toate elementele ar trebui să se îmbine, a fost acceptată de cel puţin o jumătate de secol, ajungându-se implicit la afirmarea rolului regizorului. Dar a fost mai ales o chestiune de unitate exterioară, la drept vorbind, o îmbinare exterioară de stiluri, în aşa fel încât să nu se ivească nici un dezacord între stiluri contradictorii. Dacă reflectăm asupra manierei în care poate fi exprimată unitatea interioară a unei opere complexe, putem descoperi exact contrariul: că dezacordul dintre elementele exterioare este absolut esenţial. Dacă mergem mai departe şi reflectăm asupra publicului şi asupra societăţii din care provine acest public, unitatea reală a tuturor acestor elemente poate fi realizată în modul cel mai adecvat, de către factori care, conform altor criterii, ar putea să apară respingători, discordanţi, distructivi.

O societate durabilă și armonioasă ar trebui să-și aleagă doar căile de reflectare și reafirmare a armoniei sale în teatru. Un asemenea teatru și-ar reuni actorii și publicul printr-un „da" reciproc. Dar o lume nestatornică, haotică trebuie, de cele mai multe ori să aleagă fie între un „da" fals, fie o provocare atât de puternică, încât își fărâmițează publicul în frânturi de „nu" pline de vitalitate.

(...) Distribuirea rolurilor dă naștere la alte probleme. Dacă dispunem de puțin timp pentru repetiții, recurgem inevitabil la o distribuție tipologică, dar toată lumea regretă acest lucru, firește. Ca o reacție, fiecare actor dorește să joace de toate. În realitate, nu poate însă s-o facă. În ultimă instanță este îngrădit de limitele sale reale care conturează adevăratul său tip. Tot ce putem spune în această privință este că, de cele mai multe ori, tentativele de a stabili dinainte ce anume *nu* poate face un actor eșuează. La actori, interesantă este capacitatea lor de a revela în cursul repetițiilor trăsături pe care nu li le bănuim; dezamăgirea intervine atunci când un actor nu este decât conform cu ce ne așteptam de la el. E, în general, o vanitate să te consideri „știutor" atunci când încerci să fixezi o distribuție; este preferabil să dispui de timpul și condițiile necesare pentru a-ți putea asuma unele riscuri. Deseori te poți înșela, dar, în schimb, vei avea parte de revelații și de evoluții cu totul neașteptate.

(...) Regizorul care vine la prima repetiție, cu caietul de regie gata făcut, cu mișcările, acțiunile etc., notate, este, cu siguranță, om de teatru „mortal".

(...) Regizorul va constata că este permanent nevoie de mijloace noi, el va descoperi că orice tehnică de repetiție își are utilitatea ei, dar că nici o tehnică nu este atotcuprinzătoare.

(...) Actorii trebuie să studieze prin mijloace diverse: actorului nu i se cere decât un act de eliminare. Formula lui Stanislavski: „construirea unui personaj" ne poate induce în eroare deoarece un personaj nu este ceva static și, ca atare, nu poate fi construit ca un zid. Repetițiile nu duc, printr-o acumulare progresivă, la premieră. Unor actori, mai ales celor care se mândresc în mod deosebit cu măiestria lor, le vine uneori foarte greu să înțeleagă acest lucru. Pentru actorii mediocri, procesul construirii unui personaj decurge în felul următor: chiar de la început trăiesc o clipă de angoasă artistică acută – „Ce are să se întâmple de data asta?" Știu

că, în trecut, am jucat cu succes multe roluri, dar de astă dată voi avea oare inspirație?" Un actor ca acesta se prezintă la prima repetiție terorizat, dar, treptat, procedeele lui standard vor umple golul creat de frică. Pe măsură ce „descoperă" o modalitate de a executa fiecare acțiune, el o potrivește la locul ei, cu un sentiment de ușurare la gândul că, o dată mai mult, a fost cruțat de catastrofa finală. Așa încât la premieră, cu toate că este nervos, nervii lui sunt încordați ca ai unui trăgător care se știe un bun țintaș, dar se teme ca nu cumva să nimerească alături tocmai când îl privesc prietenii.

(...) Un rol *construit* este același în fiecare seară cu singura excepție că suferă o eroziune lentă. Pentru ca un rol creat să rămână același, el trebuie mereu re-creat, ceea ce face ca el să fie întotdeauna diferit. Desigur, efortul unei re-creeri zilnice devine insuportabil și de neconceput, mai ales după o perioadă îndelungată, și aici intervine momentul în care actorul creator și experimentat se vede nevoit să recurgă la o a doua modalitate, denumită tehnică, pentru ca să poată răzbate.

(...) Cel mai greu lucru pentru un actor este să fie sincer și totuși detașat. El a fost dăscălit într-una că cel mai important lucru este sinceritatea. Încărcat cu supratonuri morale, cuvântul generează mare confuzie. Într-un fel, trăsătura cea mai puternică a actorilor brechtieni este gradul lor de *nesinceritate*. Numai un actor detașat izbutește să vadă propriile sale clișee.

(...) În ziua de astăzi, problema cea mai importantă și cea mai spinoasă pare să fie aceea a publicului.

(...) Într-un fel, toate formele de captare a publicului practică un joc periculos, care implică mereu aceeași premisă: vino și te bucură împreună cu noi de viață bună, care este bună, pentru că trebuie să fie bună, deoarece conține ce este mai bun.

Situația nu se va schimba niciodată atâta vreme cât cultura sau orice artă reprezintă un simplu apendice al vieții, putând fi despărțit de ea; o dată despărțit, evident că nu este necesar. Pentru o astfel de artă nu se bate decât artistul căruia îi este prin temperament necesară, deoarece constituie însăși viața lui. Cât privește teatrul, suntem nevoiți să revenim la același punct: nu ajunge ca teatrul să fie o necesitate de care scriitorii și actorii să nu se poată dispensa; este nevoie ca și publicul să împărtășească aceeași stare de spirit. Așa încât, înțelegând astfel lucrurile nu este vorba pur

şi simplu de captarea unui public. Este o problemă şi mai spinoasă, aceea de a crea opere care să stârnească în public o foame şi o sete de netăgăduit. (...) Spectatorul vrea ceva diferit în viaţă sau în societatea sa? Dacă nu vrea, înseamnă că nu are nevoie de un teatru care să fie un acid, o luptă, un reflector sau un loc de înfruntare. Pe de altă parte, s-ar putea să aibă nevoie de unul dintre aceste lucruri sau de toate. În acest caz, nu numai că are nevoie de teatru, are nevoie de tot ce poate obţine acolo, are nevoie disperată de acea urmă care arde, are o nevoie disperată *să rămână* ceva.

(...) În ultimă analiză, cu ce rămânem după ce s-a terminat un spectacol? Hazul poate fi uitat, dar şi emoţia puternică, iar raţionamentele juste se destramă. Dacă însă emoţia şi raţionamentul sunt subordonate dorinţei manifeste a unui public de a dobândi o viziune mai clară despre el însuşi, atunci în mintea oamenilor se aprinde ceva. Evenimentul se întipăreşte în memorie ca o arsură, lăsând un contur, un gust, o urmă, un miros, o imagine. Ceea ce rămâne este imaginea centrală a piesei, silueta ei; şi dacă elementele sunt contopite judicios, această siluetă va reprezenta sensul piesei, această formă va exprima ceea ce avea ea de spus. Dacă după trecerea a mulţi ani mă gândesc la o experienţă teatrală care m-a impresionat în mod deosebit, descopăr un nucleu care mi s-a întipărit în memorie: doi vagabonzi sub un copac, o femeie bătrână înhămată la o căruţă, un sergent dansând, trei oameni stând pe un divan în infern sau, ocazional, o dâră mai adâncă decât orice combinaţie de imagini. Nu pot să-mi amintesc cu precizie semnificaţiile, dar pornind de la acel nucleu pot reconstitui un întreg complex de sensuri. În acest caz înseamnă că un scop a fost atins. Câteva ore au fost în stare să-mi modifice gândirea pentru toată viaţă. Este un lucru aproape, dar nu cu desăvârşire imposibil de realizat.

(...) Repetiţie, reprezentaţie, asistenţă. Aceste cuvinte rezumă cele trei elemente necesare, fiecare în parte, pentru ca evenimentul să prindă viaţă. Dar esenţa continuă să lipsească, pentru că orice grup de cuvinte este, în definitiv, static, iar orice formulă reprezintă inevitabil o încercare de a capta adevărul o dată pentru totdeauna. Or, în teatru, adevărul este în permanentă mişcare.

(Din vol.: *The empty space*, Macgibbon and Kee, London, 1968, Trad.: L.C.)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA a III-a

COORDONATE ALE EVOLUȚIEI GÂNDIRII TEATRALE ROMÂNEȘTI

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În prima jumătate a secolului al XIX-lea în Țările Române, cultura și arta au avut un caracter enciclopedic.

Misiunea boierilor și clericilor luminați din perioada 1780-1820 se îmbogățește și-și desăvârșește caracterul iluminist prin reprezentanții revoluționari de frunte ai mișcărilor sociale și politice de la 1848.

Prelungirea feudalismului la noi face ca, începând din cea de-a doua jumătate a veacului trecut, în cultura noastră să se înregistreze o întâlnire, o suprapunere, o coexistență de idei și curente artistice susținute și de contactele pe care Principatele române le stabileau tot mai frecvent cu Occidentul.

Influențele s-au grefat însă pe un fond tradițional, s-au naturalizat la noi în forme specifice. Aceasta avea să confere până la urmă iluminismului, romantismului, realismului și naturalismului european valori și semnificații specifice.

Activitatea pașoptiștilor s-a îndreptat spre aproape toate formele vieții spirituale care erau capabile să contribuie la fundamentarea unei existențe și conștiințe naționale.

În planul culturii, în primul rând se cerea stimulată creația izvorâtă din realitatea concretă și adaptată ei. Conștiința critică și teoretică se limita la argumentarea actului creator și la impulsionarea lui.

Anul 1840, anul apariției numărului întâi al „Daciei literare" și al „Introducției" – manifest-program al publicației – este o dată de mare însemnătate în orientarea viitoare a artei și culturii românești. Articolul, redactat de *M. Kogălniceanu*, deschide, prin

clarviziunea observațiilor sale, căile directoare pe drumul realismului și al originalității naționale. Dincolo de sesizarea cerințelor momentului în care apare acest program, el cuprinde recomandări general-estetice și permanent-valabile pentru o cultură națională în plin proces de formare și conștientizare. Astfel, e criticată „mania primejdioasă" a imitațiilor, a traducerilor fără discernământ, făcându-se apel la realitatea locală ca la unicul izvor autentic de inspirație, iar baladele și cântecele populare sunt considerate ca modelul și „sâmburele poeziei noastre".

În același timp, Kogălniceanu menționează și rostul criticii „nepărtinitoare, aspră, (care) să le cerceteze pe toate și ca într-un ciur să le vânture lăudând pre cele bune și aruncând în noianul uitării pre cele rele".[1]

Teatrul făcea parte dintre mijloacele de înfăptuire a unui larg proces revoluționar de renaștere spirituală și propășire națională. De aceea, el a intrat în preocupările și programul marilor personalități ale vremii – *V. Alecsandri, Alecu Russo, Cezar Boliac* – care i-au sesizat funcțiile mobilizatoare și moralizatoare în contextul transformărilor sociale și politice ale țării.

O dată cu apariția publicațiilor artistice specializate se formează, după 1860, o specie jurnalistică nouă la noi – cronica dramatică; care alături de informații, note, foiletoane ori portrete ale unor mari actori ai vremii, compun materialul documentar pentru alcătuirea unui tablou cât mai exact al evoluției spectacolului de teatru românesc și al conștiinței estetice și critice la noi, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

C.A. Rosetti, C.D. Aricescu, Pantazi Ghica, Frédéric Damé, G. Ionescu-Gion, la „Românul", *George Barițiu* în diferite publicații transilvănene, *N. Filimon* în „Țăranul român" și „Naționalul", *Ulysse de Marsillac* în gazetele de limbă franceză „La voix de la Roumanie" și „Le journal de Bucarest", *Delavrancea* și *D.D. Racoviță-Sphinx* în „România liberă", *Gr. Ventura* și *M. Văcărescu-Claymor* în „L'Indépendance roumaine", *Scarlat Cocorăscu* și *N. Pătrașcu* în „Constituționalul", *I.C. Bacalbașa* și *Emil D. Fagure* în „Adevărul", *Ilarie Chendi* în „Viața literară" –

[1] V. „Introducție la Dacia literară" (în vol.: M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, ESPLA, ed. a II-a, 1958, pp. 165-166).

preluând și dezvoltând ideile „Daciei literare", în special, pe cea privind formarea unui valoros repertoriu național – acordă un spațiu și un interes tot mai mare atât literaturii dramatice originale cât și problemelor spectacolului. În privința acestuia din urmă, dintre toate elementele care îl compun, actorul ocupă tot mai mult primul loc. Se cere, în consecință, fondarea unei școli de artă dramatică care să cultive dicțiunea, gestul, mimica actorului, deci tehnica jocului;, dintre teoreticienii străini, cel mai des e citat, în acest sens, Diderot. Astfel, actorului i se pretinde inteligență, spirit de observație și studiu pentru înțelegerea și redarea esențializată a tipului uman pe care îl interpretează.

În câteva foiletoane publicate de *B.P. Hasdeu* în 1866, în „Satyrul", se vorbește despre necesitatea colaborării tuturor actorilor în cadrul spectacolului în vederea realizării coerenței și coeziunii sale, pentru efectul final al artei teatrale: formarea și educarea publicului.

Pe de altă parte, dincolo de intervențiile critice din presa vremii, care înregistrau momentul teatral românesc și-i formulau cerințele sale obiective, două direcții ideologice, filosofice și estetice aveau să se înfrunte în epocă, precizând, totodată, și cele două orientări de gândire critică în cultura noastră, prin care avea să se deschidă un câmp larg și solid fundamentat esteticii moderne.

Este vorba despre principiile teoretice care se formează în cerul „Junimii" și în jurul publicației „Convorbiri literare" și despre cele ale „Contemporanului".

Articolele lui *Titu Maiorescu* și *Constantin Dobrogeanu-Gherea* privind același subiect – comediile lui Caragiale – au fost scrise din perspectiva a două poziții și sisteme teoretice diferite: idealismul estetic (maiorescian) și materialismul sociologist (gherist). Pentru Titu Maiorescu arta are menirea de a crea emoția impersonală în care e implicată și morala. În momentul în care, prin artă se moralizează în mod expres, ea se autoanulează. Dar, prin comediile lui Caragiale, „ne uităm pe noi înșine în interesele noastre personale și ne înălțăm la o privire curat obiectivă a operei de artă".[1]

[1] *Comediile D-lui I.L. Caragiale* – 1886, în „Antologia criticilor români – de la T. Maiorescu la G. Călinescu", Ed. Eminescu, 1971, p. 43.

Propunând înlocuirea criticii intuitive cu una „științifică", depistând în orice operă tendința, ca reflex al mediului și momentului în care a creat artistul, Dobrogeanu-Gherea aplică metoda sa determinist-estetică la teatrul lui Caragiale și ne oferă astfel cealaltă poziție critică a gândirii teoretice românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Împotriva emoției „impersonale", ideologul și criticul de la „Contemporanul" propune în cercetarea operei de artă „analiza sentimentelor și ideilor care au însuflețit pe artist în lucrarea sa, a simțămintelor și ideilor ce vor fi sugerate prin creația artistică în concetățenii artistului; analiza însemnătății sociale, educatoare, moralizatoare a lucrării artistice".[1]

Or, Caragiale a sesizat faptul că, după 1848, „în occidentul Europei instituțiile moderne, întocmirea socială modernă e o creațiune a burgheziei", în timp ce „la noi, invers: burghezimea, puterea și cultura ei sunt creațiuni ale instituțiunilor". Și, de aici, acea „notă generală" a comediilor lui Caragiale, „bătaia de joc, ridiculizarea, biciuirea anomaliilor, neajunsurilor izvorâte din introducerea instituțiilor europene, satirizarea mai ales a acelor neajunsuri și anomalii pe cari nu le împărtășim cu Europa occidentală, ci sunt speciale țărei noastre".[2]

În articolul „Teatrul Național" din 1895, apărut în „Lumea nouă", Gherea acuză direcțiunile care s-au succedat la conducerea teatrelor de condiția în care se află această instituție prin încurajarea unui repertoriu mediocru și a traducerilor de un gust îndoielnic, amestecate cu piese de valoare din dramaturgia națională și universală, care dezorientează publicul și fac ca teatrul să nu-și atingă scopul de educare și moralizare a spectatorilor săi.

Marii creatori din cea de-a doua jumătate a veacului trecut au făcut loc în sfera artei lor și problemelor estetice ale teatrului.

Astfel, *Eminescu*, continuând creator liniile programatice ale „Daciei literare", într-un articol „Despre revistele literare din provincie" (1876), se ridică împotriva traducerilor, a imitațiilor care atunci când sunt și de o „valoare îndoielnică (...) nu îmbogățesc ci corup literatura" și recomandă dramaturgilor subiecte din istoria națională, propunând ca model, în acest sens, teatrul lui V. Hugo.

---

[1] *Asupra criticei* – 1887, în *op. cit.*, p. 93.

[2] *I.L. Caragiale* – 1890, în *op. cit.*, pp. 99-100.

Alecsandri observase deja, la 1850, că „farse grosolane şi drame apelpisite" erau mai aplaude de public dcât „piese de înaltă comedie".[1]

Eminescu, în mai multe rânduri, în articole publicate în „Curierul de Iaşi" sau în „Timpul", scrie despre necesitatea cultivării gustului publicului, căruia nu trebuie să i se facă concesii, ci, dimpotrivă, acesta, printr-un repertoriu bine ales, să fie adus la înţelegerea adevăratului teatru. „Această manoperă minunată de a ridica pe public la sine şi de a fi cu toate acestea înţeles în toate de el, au priceput-o într-adevăr prea puţini"[2], notează Eminescu punând pe baze reale de discuţie relaţia autor-public.

Actorului îi e recunoscut statutul de creator, amintindu-se cu acest prilej „o veche maximă teatrală" după care acesta „e dator să gândească nu numai cu autorul, dar adesea şi în locul lui".[3]

Prin studiu şi prin crearea unui „capital" de roluri, actorii – „corpul" teatrului, al cărui „suflet" îl constituie repertoriul – trebuie să se identifice cu personajul reprezentat. Dar trăirea firească, naturalul în joc să nu fie împins până la naturalism, deoarece „nu tot ce e natural e frumos".[4] Această observaţie demonstrează o concepţie estetică modernă asupra jocului şi a artei în general – ca o esenţă a datelor realului.

Funcţia teatrului este, în sens clasic, aceea de „a plăcea" şi „a folosi", dar Eminescu, apreciind exact semnificaţia istoric-naţională a momentului, nuanţează această finalitate în sensul celui de-al doilea termen, astfel încât „piesele de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută".[5] Observaţiile despre teatru ale lui Eminescu reprezintă primul pas în favoarea realismului şi a originalităţii în cultura noastră teatrală, prima tentativă de punere sistematică în discuţie a problemelor dramaturgiei naţionale şi ale artei spectacolului.

---

[1] V. *Prefaţă (Teatrul I)*, în *Opere complete*, Bucureşti, 1876, vol. I-II, p. XIII.
[2] *Repertoriul nostru teatral*, în vol.: M. Eminescu – *Scrieri de critică teatrală*, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p. 48.
[3] *Revista teatrală: Revizorul general*, în *op. cit.*, p. 75.
[4] *Revista teatrală: Cerşetoarea*, în *op. cit.*, p. 81.
[5] *Repertoriul nostru teatral*, în *op. cit.*, p. 49.

Al doilea moment semnificativ în această direcție, o expresie maturizată esteticește a conștiinței critice românești, îl constituie activitatea teoretică a lui *I.L. Caragiale* din paginile publicațiilor „Ziua", „România liberă", „Epoca".

Cunoscând procesul teatral din interiorul său, în primul rând ca dramaturg, apoi ca director general al teatrelor (1888), Caragiale îmbină practica scenei și legile ei cu o cultură teoretică bogată, de factură clasică, care îl duc la formarea unei estetici proprii, din care avea să se desprindă apoi una aplicat-teatrală.

Pentru Caragiale, talentul artistic, manifestat în opera de artă, face ca aceasta din urmă să fie rezultatul unor condiții materiale selectate și comunicate în imagini artistice. Libertatea de creație este o libertate condiționată ideologic: artistul e liber să-și aleagă momentul, tema, forma de expresie, dar conținutul operei sale e determinat de realitate, e un reflex al acesteia.

Aceleași principii sunt valabile și pentru opera teatrală. Aceasta e gândită ca o artă autonomă al cărei limbaj specific trebuie căutat în sincretismul ei, scopul său fiind surprinderea mișcărilor sufletului omenesc. Pentru că muzica și teatrul sunt considerate de Caragiale formele cele mai accesibile ale artei, cel din urmă trebuie să devină cu adevărat popular, „un focar de mișcare intelectuală".[1]

O suită de trei articole cuprinse sub titlul comun de „Cercetare critică asupra teatrului românesc", apărute în 1876 în „România liberă", dezvoltă ideile caragialiene despre critică, spectacol și elementele sale – text, actor, montare. Cea dintâi trebuie să fie una „obiectivă" și „de gust", în afara modelor sau măruntelor interese de grup. Repertoriul de valoare – ca și pentru Eminescu – este cel format de o dramaturgie originală, în contra localizărilor, plagiatelor ori traducerilor de piese medicore. Din această perspectivă e apreciată *Răzvan și Vidra* a lui Hasdeu, sau *Apus de soare* a lui Delavrancea.

Sub influența ideilor lui Diderot despre arta actorului din „Paradox", Caragiale reformulează cele trei elemente esențiale care determină o bună creație actoricească: talentul, judecata și

[1] V. *Raport către D. Barbu Șt. Delavrancea, primarul Capitalei*, în vol. „I.L. Caragiale – Despre teatru", EPSLA, 1957, p. 240.

studiul.[1] Şi din aceeaşi perspectivă estetică se afirmă că „legea artistului trebuie să fie stăpânirea asupra pasiunilor pe care le înfăţişează",[2] că „actorul trebuie să aibă sinceritatea sincerităţii" şi „simţirea simţirii".

*

Pentru Caragiale, realismul şi originalitatea în interpretare şi montare sunt singurele capabile să prevină sau să înlăture primejdia manierismului de care e pândit şi teatrul nostru. Reluând ideea eminesciană privitoare la funcţia şi importanţa figuraţiei sau a rolurilor secundare şi episodice în spectacole, Caragiale îl anticipează pe Ibrăileanu, care va teoretiza această idee şi o va argumenta estetic, mai târziu, în 1926, în *Creaţie şi analiză*.

Acestor puncte de vedere critice privind arta teatrului, li se vor adăuga şi câteva remarcabile portrete pe care marele dramaturg le-a făcut unor actori de frunte ai scenei noastre: Matei Millo, St. Vellescu, Ion Brezeanu.

*
* *

După Eminescu şi Caragiale, de teatru şi de estetica sa s-au ocupat mari personalităţi ale culturii române, care pot fi grupate în două categorii: esteticieni şi critici literari, pe de o parte, dramaturgi, regizori şi animatori ai vieţii noastre teatrale, pe de altă parte. Mai trebuie adăugată pleiada de scriitori – spiritele progresiste şi înaintate ale vremii – care, din această perspectivă, nu puteau să ignore arta teatrală românească contemporană lor. Printre ei: *Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, George Călinescu, Al. Philippide*. Dar intervenţiile lor nu au avut un caracter sistematic şi nu au determinat decât adiacent evoluţia gândirii teoretice teatrale la noi.

---

[1] Acestea vor fi reluate şi dezvoltate de Aristizza Romanescu în 1906, în *Noţiuni de artă dramatică* (tipografia Lăzăreanu).

[2] V. *Ruy Blas*, în vol. „I.L. Caragiale – Despre teatru", p. 166.

Este drept că nici la cei de care ne vom ocupa estetica dramei sau a spectacolului nu e o preocupare esențială, ci o prelungire firească a sferelor lor de creație: general-estetică sau efectiv-creatoare.

Astfel, *Garabet Ibrăileanu*, fundamentând o critică literară sociologică și psihologică explicativă, face să premeargă, prin teoria selectării, a specificului național ori a regionalismului, ideile teoretice din eseul-sinteză *Creație și analiză* (1926). Conform acestuia, creația (sau comportismul) înseamnă „înfățișarea personagiilor și comportarea lor, cu alte cuvinte totalitatea reprezentărilor concrete, pe care le putem avea de la ele",[1] iar analiza „observă sufletul, îl descompune (analizează), îl descrie, îl redă, așa cum este el, cât poate mai exact".[2]

Propriu analizei este romanul, în vreme ce genul dramatic e exclusiv creator. „Creația e superioară analizei. Arta literară fără analiză poate să existe. Fără creație, nu... În piesa de teatru e creație pură – acțiune și dialog. Viața personajului este arătată, și nu expusă și explicată... Iar piesa de teatru e gen dramatic cu adevărat numai când este jucată."[3]

Cel mai mare creator de tipuri în literatura noastră este Caragiale, pentru că tipurile sale fiind comice sunt „frapante"; șarjând, autorul lor simplifică și mărește, reliefând esențialul.

Actorul care interpretează un personaj „e și el creator, un asociat, asociatul autorului". Un text dramatic neinterpretat scenic nu corespunde sensului și definiției sale, „e încă în faza de text pentru teatru".[4] Această din urmă observație fusese formulată și de Caragiale în *Oare teatrul este literatură?,* cu 30 de ani în urmă.

Nicolae Iorga, într-un studiu publicat la Paris în 1926 – *Societatea română din secolul al XIX-lea în teatrul românesc*[5] – stabilește originea și direcțiile de evoluție ale teatrului nostru prin încadrarea sa într-un mai larg context de semnificații sociale,

---

[1] V. *Creație și analiză* în „Antologia criticilor români" (*vol. cit.*), p. 243.
[2] *Op. cit.*, p. 246
[3] *Op. cit.*, pp. 265-266.
[4] *Op. cit.*, p. 273.
[5] *La société roumaine du XIX-e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, J. Gamber éd., 1926.

economice și politice. Astfel, Iorga vorbește despre transformarea societății românești din una de tip neoriental, tradițional, în una de influență occidentală, transformare care se manifestă sub forma unei crize. În acest proces însă, tradiția nu se pierde, ci se ascunde ca să reapară mai târziu. De aici încolo teatrul va urma două căi: de imitație, în care nu e interesant de căutat elemente caracteristice, și de creație. Se regăsesc la Iorga, în demonstrația care urmează, elemente comune cu teoria regionalismului lui Ibrăileanu: teatrul românesc are o origine moldovenească, deoarece primele reprezentații au avut loc în Moldova. Aici, „transformarea" sa sub influență franceză a fost bruscă și a dat, în consecință, literaturii dramatice aspecte ridicole. Dar, prin formula „europenismului" – în care se pot descoperi elemente din teoria maioresciană a „formelor fără fond", Iorga găsește că teatrul lui Alecsandri e unul de creație pentru că tipurile sale sunt românești.

În Muntenia, influența occidentală e de factură germanică, dar a unei Germanii obosite, cea de pe la 1870, descumpănită și ironică, pe care o descoperă pentru cultura și civilizația română Titu Maiorescu și pe care o valorifică teatrul lui Caragiale.

Astăzi, teoria lui N. Iorga despre „societatea română din secolul al XIX-lea în teatrul românesc" comportă analize și interpretări, dar ea reprezintă prima încercare de explicare sistematică a evoluției specifice a teatrului nostru în context european.

Dintr-o altă perspectivă teoretică, *Mihail Dragomirescu*, clasicist neojunimist, practică o critică „științifică", încercând ca prin aceasta să pună bazele unei „științe a literaturii".

Susținător al unei „critici active", prin care se înțelege libertatea redacției de la „Convorbiri critice" de a interveni în textele scriitorilor, Mihail Dragomirescu teoretizează „autonomia artei", deoarece „frumosul" este o formă de manifestare a adevărului etern și se realizează doar în „capodopere". Mai există și opere de „îndemânare" și de „talent", dar de acestea se ocupă istoria, și nu știința literaturii. Orice operă de artă se clasifică, deci, după interesul istoric, efemer, atunci când ea reproduce stări sufletești superficiale și vremelnice la un popor la un moment dat și după interesul general-estetic, acestea fiind operele clasice, recepționate oricând prin cultură de public. Astfel, comediile lui Caragiale, în

special *O scrisoare pierdută* şi *O noapte furtunoasă*, sunt lucrări clasice care dau emoţii în orice timp şi la orice popor.

Prin *Eugen Lovinescu, Mihai Ralea, Pompiliu Constantinescu* şi *Tudor Vianu*, gândirea critică şi estetică românească din perioada interbelică se dezvoltă şi se diversifică.

Preluând sau polemizând cu ideile maioresciene sau gheriste, teoreticienii amintiţi continuă dar şi inovează în sensul celor două direcţii critice principale marcate deja la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Făcând parte din ceea ce se poate numi a treia generaţie postmaioresciană (cea de a doua fiind reprezentată tipic de Eugen Lovinescu), Tudor Vianu e tributar, ca şi marele său predecesor, gândirii critice şi filozofice germane. Îmbinarea fericită de analiză concretă şi abstractă, detectarea valorii naţionale şi plasarea ei în context universal, fac din metoda critică a lui Tudor Vianu una integratoare, sprijinându-se pe toate criteriile în funcţie de care poate fi studiată o operă de artă.

Critic, istoric literar, estetician, dar, în primul rând, filosof al culturii, Tudor Vianu este autorul unui curs despre *Arta actorului*, ţinut în anul 1932 la Academia de Studii teatrale a Teatrului Naţional.

Lucrarea este alcătuită din cinci capitole: *1.* Esenţa artei actorului, *2.* Actorul şi drama, *3.* Rolul sentimentului în arta actorului, *4.* Virtuozitate şi încadrare, *5.* Situaţia socială şi morală a actorului.

Estetica teatrului este, după Tudor Vianu, una „integrală", formată din estetica dramei, cea a actorului şi cea a spectacolului; deci estetica teatrului nu înseamnă primatul vreunuia din cele trei elemente, aşa cum apreciau unii sau alţii dintre cercetătorii fenomenului teatral, ci toate împreună. Acest sincretism estetic propriu teatrului fusese deja formulat la noi de Caragiale.

Îmbinând unele criterii de psihologia creaţiei actoriceşti cu altele de ordin sociologic, Tudor Vianu anticipează cercetări moderne privind arta actorului, relaţia personaj-interpret etc. „Indicaţia transfigurării sale o ia actorul din textul dramatic",[1] de aici decurgând logic faptul că între dramă şi jocul actorului se stabileşte un raport de dependenţă şi de relativă autonomie, în egală măsură. „Numai prin actori se realizează intenţia dramatică pro-

[1] V. Tudor Vianu, *Arta actorului*, Ed. Vremea, cap. I, p. 26.

fundă a operei literare"[1], observă Vianu, acordând astfel funcție creatoare actorului.

În vechea dispută teoretică privitoare la participarea afectivă totală ori luciditatea și controlul atent al actorului pe scenă, aceeași măsură (obiectivitate și cunoaștere) îl face pe Vianu să afirme că „singurul sentiment despre care se poate vorbi în cazul actorului este unul pur atitudinal și capabil în chip firesc de a se însoți cu orientările inteligenței".[2] Dacă actorul de tip tradițional era caracterizat în joc de „virtuozitate", ajutat și de piesele cu lungi monoloage și tirade, actorul modern „joacă încadrat", făcând parte din „unitatea scenei în care el nu apare singur", funcția „unificării" întregului ansamblu revenindu-i unui artist nou-venit în vechea artă a teatrului: regizorul.[3]

În finalul lucrării sale, Tudor Vianu pledează, pentru înzestrarea „actorului cu o cultură cât mai întinsă și cât mai adâncă, grupată însă în jurul interesului său de specialitate",[4] capabilă să-l înalțe pe acesta pe plan artistic și moral. Vianu încununează astfel, în mod strălucit, printr-o lucrare de sinteză aplicată, preocupările privind arta teatrului ale esteticienilor și istoricilor literari români din perioada interbelică.

După al II-lea Război Mondial, o dată cu schimbarea hărții politice europene, cu impunerea forțată a esteticii marxist-leniniste, cu înțelegerea deformată a metodei lui Stanislavski, în arta spectacolului, cu realismul „socialist" – deci, cu o dramaturgie sovietică sau după modelul, aproape formalizat, al acesteia, apare o întreagă maculatură teoretică pe care nici o teatrologie nu o mai poate reține.

Și totuși, în ciuda acumulărilor agresive de „noi principii estetice" teatrologia românească bazată pe principii teoretico-filosofice teatrale autentice și moderne se dezvoltă paralel și firesc pe trunchiul unei gândiri sănătoase tradiționale.

Cronicar activ al spectacolului contemporan, *Valentin Silvestru* este și autorul câtorva cărți despre teatru, dintre care volumul

[1] *Op. cit.*, cap. II, p. 44.
[2] *Op. cit.*, cap. III, p. 65.
[3] *Op. cit.*, cap. IV, pp. 69-83.
[4] *Op. cit.*, cap. V, p. 101.

Personajul în teatru constituie o dezbatere estetică exemplificată a condiției actorului ca artist al teatrului și ca interpret responsabil și creator al rolului.

Și *Andrei Băleanu*, autorul volumelor *Realism și metaforă în teatru* sau *Teatrul modern la o răscruce?*, aplicând la fenomenul teatral românesc principii din estetica universală, repune în discuție vechi dispute privind trăirea sau reprezentarea, poezia sau realismul în spectacol, ajungând la ideea unei concilieri fericite a acestora realizată în creațiile scenice cu adevărat valoroase.

Mai mult decât o *Aventură estetică*, cum își intitulează autorii *Andrei Strihan* și *Teodor Mazilu* – dialogul lor cultural privind comicul teatrului celui din urmă, această „convorbire" dintre un estetician și un dramaturg este o sondare lucidă și angajată a semnificației comicului ca „atitudine necesară" și o analiză a condiției artei în vremea și în societatea noastră.

Andrei Strihan are meritul de a fi descoperit că starea de dialog e cea mai favorabilă lui Mazilu și de a-l fi provocat pe acesta, uneori printr-o neînțelegere disimulată, alteori printr-o angajare egală a celor doi în dezbatere. Poziția estetică a lui Mazilu se refuză oricărei tradiții de tip livresc, reclamând ca singură și posibilă filieră artistică – viața. „A prezenta viața cum este, presupune o înaltă atitudine, o mare răspundere artistică și morală. A vedea ceea ce există cu adevărat înseamnă, implicit, o atitudine dinamică și revoluționară."[1] Acesta este, după Mazilu, sensul marii și autenticii arte, dintotdeauna.

În ceea ce privește propria sa literatură dramatică, autorul respinge orice tehnică preexistentă actului de creație propriu-zis, enunțând teoretic ideea după care fiecare realitate cunoscută determină mereu alte mijloace și alte forme care s-o „redea". Fiecare piesă a sa are o „melodie", adică o „tensiune" proprie și un „spațiu" caracteristic de existență a personajelor[2]. Acestea sunt cele două așa-zise tehnici de creație în teatrul comic al lui Mazilu. Disprețuind „teatralitatea", dramaturgul consideră că „teatrul s-a născut, ca și celelalte arte (...) din nevoie omului de a reface încă

[1] V. Andrei Strihan – *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, Ed. Științifică, 1972, p. 39.

[2] *Op. cit.*, p. 170.

o dată datele existenței prin care a trecut, de a reface drumul parcurs pentru a se privi cu și mai multă luciditate".[1]

Or, acest teatru trebuie să-i pună omului în față propriile sale probleme și în relația autor-public cel dintâi „nu numai că-și ia răspunderea de a privi mai lucid realitatea, ci îi cheamă și pe spectatori la această luciditate, pe care el o crede posibilă".[2] Aceasta e semnificația vie, actuală, politică a teatrului lui Mazilu, a teatrului revoluționar dintotdeauna.

O contribuție de seamă la desăvârșirea conștiinței teoretice, estetice și critice dramatice românești o constituie istoriile de teatru care cuprind nu numai înregistrarea fenomenului ci și interpretări, conexiuni sau asocieri originale privind teatrul românesc și relația lui cu cel universal, datorate lui *Ion Zamfirescu* (*Istoria universală a teatrului, Panorama dramaturgiei universale*), *Virgil Brădățeanu* (*Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului, Drama istorică națională, Comedia în dramaturgia românească*). La acestea se adaugă studiile monografice privind personalități ale artei spectacolului românesc, scrise de *Ioan Massoff, Mircea Mancaș, N. Carandino, Ileana Berlogea, Silvia Cucu, Florin Tornea, Mihai Vasiliu*, precum și articolele publicate de revista specializată „Teatrul", condusă de criticul *Radu Popescu* și ulterior de *Theodor Mănescu*, ori cele din „Studii și cercetări de istoria artei" – periodicul Institutului Academiei Române, al cărei colectiv condus de *Simion Alterescu* a elaborat vasta „Istorie a teatrului în România". De asemenea, nu trebuie uitată contribuția esteticienilor la consolidarea artei spectacolului pe principii moderne, actuale – precum scrierile profesorului *Ion Toboșaru*.

*
* *

Interesul teoretic, critic, inovator în domeniul teatrului, se manifestă cu o mare pondere la cei ce pot fi grupați sub titlul generic de animatori ai vieții noastre teatrale: dramaturgi, regizori, actori, scenografi.

[1] *Op. cit.*, p. 213.
[2] *Op. cit.*, p. 216.

Alexandru Davilla publică în „Rampa" şi „Scena" din 1918 şi 1919 o serie de *Scrisori către actorul X* în care acordă un egal statut de creator regizorului şi actorului, recomandă celui din urmă modelul marilor interpreţi înaintaşi, disciplină şi studiu în cadrul actului teatral şi-l consideră pe regizor „conducătorul" avizat al spectacolului.

Dramaturgul *George Mihail Zamfirescu* aduce în discuţie în articolele sale, adunate în 1937 în volumul *Mărturii în contemporaneitate*, idei privitoare la necesitatea revoluţionării teatrului în sensul aducerii acestuia la zi, în plină actualitate socială şi naţională. Acest rol fundamental al spectacolului îl îndeplineşte în epocă doar teatrul de revistă care se păstrează tot timpul în prezent, răspunzând problemelor momentului. Dacă compozitorul, romancierul, artistul plastic, nu creează neapărat pentru contemporanii lor, teatrul, prin dramaturg, actori, regizor, scenograf şi prin toţi cei ce cooperează la realizarea unui spectacol, trebuie să se adreseze publicului zilelor lor. De aici apare în teatru obligativitatea unei „direcţii",care să se traducă, în primul rând, într-un repertoriu actual, interesant pentru contemporani. Teatrul – ca factor director în viaţa socială şi culturală a unui popor – trebuie să se bazeze nu pe împrumuturi, ci pe ceea ce este specific naţional acelui popor. În acest sens, la conducerea teatrului e necesar să se afle personalităţi capabile să îndrume, să direcţioneze mişcarea dramatică prin inteligenţă şi cultură spre aspectele prezente, vii ale spectatorilor de toate categoriile. Pentru aceasta, G.M. Zamfirescu, înţelegând importanţa sporită pe care o capătă proletariatul în ţara noastră între cele două războaie mondiale, recomandă înfiinţarea teatrului pentru muncitori ca un act obligatoriu de cultură în viaţa unei naţiuni, astfel împlinindu-se funcţia acestei instituţii: didactică, artistică şi educativă.

Mihail Sebastian şi *Victor Ion Popa*, subliniind ca şi G.M. Zamfirescu importanţa socială şi educativă a teatrului, pătrund însă şi în probleme de analiză şi de concepţie ale actului teatral.

Astfel, M. Sebastian, în articole publicate în „Viaţa Românească", „Rampa" sau „Cuvântul", sesizează carenţele teatrului românesc din perioada interbelică, observând că atunci când oamenii de teatru se ocupă de public şi încearcă să facă prognoze

și să adapteze spectacolul gustului acestuia, avem de-a face cu o criză. Această criză, când există, este una de ordin spiritual, iar simptomul ei nu este publicul, ci spiritul critic.[1]

Critica este un fenomen ulterior creației, aceasta din urmă putând uneori să reflecte și mișcări obscure; dar spiritul critic trebuie totdeauna să acționeze lucid și dinamic asupra actului creator, să fie „o viziune de sinteză cuprinzătoare", iar critica dramatică să devină și ea – „memoria și conștiința teatrului".[2]

Ca și G.M. Zamfirescu, M. Sebastian subliniază necesitatea editării cărții de teatru. Primul recomanda publicarea de piese de teatru, care, dincolo de reprezentație, au o valoare literară în sine, recunoscut fiind faptul că există un „théâtre à lire". Celălalt cerea, mai ales, tipărirea cărții de critică teatrală pentru fundamentarea unei conștiințe critice și pentru înregistrarea și păstrarea momentelor de evoluție ale artei spectacolului.

Așa cum și Tudor Vianu o făcuse în *Arta actorului*, M. Sebastian analizează în *Omul și masca* funcția măștii în teatru, nu din punctul de vedere al transformării ei istorice, ci din cel psihologic, considerând-o „un joc", „un fapt de libertate", „în afara normelor societății", în favoarea instinctului nostru „de evaziune".[3]

Victor Ion Popa, teoretician de factură clasică, este susținătorul verosimilității acțiunii dramatice, al utilității și necesității sociale a teatrului, al rolului educativ-spiritual al acestuia, al capacității lui tămăduitoare.

Preconizând o idee modernă după care fiecare element participant la spectacol vine alături de celelalte cu gradul său specific de „teatralitate", V.I. Popa – militând pentru un teatru integral – consideră că acesta este caracterizat de sincretism, de faptul că toate artele se contopesc aici prin specificul lor „dramatic".

Sub influența expresionismului scenei germane și a lui Piscator, V.I. Popa teoretizează arta și tehnica „atmosferizării" prin muzică, scenografie și efecte de ecleraj, ca și necesitatea creării teatrului pentru muncitori în scopul educării artistice a acestui

[1] *Banca H sau Despre o atitudine critică în teatru*, în vol. M. Sebastian – „Întâlniri cu teatrul", Ed. Meridiane, 1969, pp. 121-123.
[2] V. *„Banca H" – Nu avem cărți de teatru*, în vol. cit., p. 129.
[3] V. *Omul și masca*, în vol. cit., pp. 21-23.

public nou. Partizan, ca și N. Iorga, al ideii de factură semănătoristă conform căreia originea civilizației românești trebuie căutată în viața de tip rural, V.I. Popa stabilește, pornind de la această premisă, că geneza și esența teatrului este de natură sătească.

Educarea artistică și socială a publicului prin teatru trebuie să urmărească descoperirea și accentuarea permanentă a specificului național, pentru că „teatrul este o condiție de spațiu și timp", o artă „ieșită din colectivitate și făcută pentru colectivitate".[1]

Prima încercare sistematică de realizare a unei teatrologii la noi o întreprinde *Camil Petrescu* în *Modalitatea estetică a teatrului* (1937), în capitolele „Spre o sistematică a teatrului" și „Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici" din volumul de *Teze și antiteze* din 1936 și în *Addenda* la Falsul tratat, apărută în 1947.

Adoptând ca metodă teoretică de lucru fenomenologia husserliană, Camil Petrescu preia însăși eroarea metodei, „punând între paranteze" lumea exterioară fenomenului studiat (teatrul) și încercând să ajungă astfel la „esența" acestuia prin intuiție, practicând, deci, ceea ce el însuși va sublinia în *Noua structură și opera lui Marcel Proust* – „reducția fenomenologică". În *Recapitularea aporetică* la *Modalitatea estetică*, autorul va constata singur limitele instrumentelor sale de lucru observând că „la capătul acestei cercetări, în care am urmărit istoric esența teatrului, trebuie să recunoaștem că un concept valabil formulat, care să traducă adecvat această esență, nu am putut dobândi... Căci e ușor de văzut că, în realitate, problema noastră implică o serie de alte dezbateri, a căror soluție depășește cu totul datele de la care am pornit și chiar rezultatele pe care le-am vizat." Acestea nu se vor câștiga „niciodată prin cercetări de specialitate, ci se vor deduce numai din structura organică a unei viziuni integrale despre lume, din acea solidaritate semnificativă care dă elementelor înțeles din înțelesul totului. Vrem să spunem că explicația fenomenului artistic nu poate fi decât o parte din lămurirea sistematică unitară a lumii".[2]

---

[1] V. *Mic îndreptar de teatru*, 1, – *Alegerea pieselor*, în vol.: V.I. Popa, „Scrieri despre teatru", Ed. Meridiane, 1969, pp. 237-244.

[2] V. *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Enciclopedică, 1971, pp. 134, 144-145.

Orice completare e de prisos, pentru că autorul *Modalităţii estetice* îşi afirmă limpede şi categoric limitele filosofice şi metodologice, ceea ce nu împiedică considerarea acestui eseu ca o valoroasă şi singulară contribuţie românească de sistematizare a problemelor generale ale artei teatrului.

În prima parte a studiului se stabilesc istoric şi axiologic cele două direcţii fundamentale pe care a mers spectacolul: „teatrul ca primat al textului" şi teatrul ca „libertate şi creaţie" a actorului. Ambele orientări sunt urmărite ca un şir de reacţii şi contra-reacţii. O dată cu apairiţia regiei şi a funcţiei regizorale, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, „organizarea scenică" face din cele două elemente fundamentale ale spectacolului – textul şi interpretarea – o corelaţie, un tot. În a doua parte a eseului, Camil Petrescu stabileşte că problema esenţială a teatrului românesc este regia. Partizan al „regiei interioare", viziunea interioară şi materializarea ei, Camil Petrescu se opreşte mai cu seamă la unele date de principiu ale artei actoriceşti, aceasta făcând parte din problemele de prim ordin în realizarea unui spectacol din punct de vedere regizoral. Repudiind verismul şi naturalismul, ca şi grandilocvenţa romantică în interpretare, autorul propune intensitatea trăirii şi expresia general-umană a acesteia.

Actorul trebuie să aibă „autoritate scenică", să fie în primul rând „interpret", pentru că un text – aşa cum observase şi Garabet Ibrăileanu – nu e niciodată desăvârşit decât prin reprezentaţie, iar fiecare epocă îşi realizează prin actorii ei specificul dramatic.

Enunţând principii de politică culturală, Camil Petrescu afirmă, în spiritul tradiţiei gheriste la noi; că orice actor trebuie să fie un individ prezent şi activ în timpul şi în societatea în care trăieşte.

Ca şi Eminescu, ca şi Caragiale, ca şi Ibrăileanu, autorul *Modalităţii estetice* remarcă importanţa detaliului semnificativ, dar şi pe cea a rolurilor secundare, care alături de elementele esenţiale, evidente (actor, decor, lumină), se integrează concepţiei unice şi contribuie la crearea atmosferei proprii unei reprezentaţii.

Toate acestea demonstrează inovaţia dar şi continuitatea preocupărilor de estetică a teatrului la teoreticienii lui şi face, în acelaşi timp, să se contureze specificitatea esteticii teatrale româneşti în relaţia sa cu cea universală.

Camil Petrescu se întâlnește pe plan teoretic și cu M. Sebastian atunci când recomandă transformarea obișnuitei cronici dramatice într-o „critică de concepție", lucidă, integratoare, o hermeneutică, pentru care să fie cooptate elemente ale criticii literare, mai ales datorită faptului că teatrul înseamnă pentru amândoi scriitorii, într-o mare măsură, literatură dramatică.

Din perioada interbelică, regia și spectacologia românească se dezvoltă și se diversifică, iar preocupările teoretice privind arta teatrului se vor deplasa de la dramaturgi, esteticieni sau critici și spre regizori și actori, care vor prelua astfel, din interiorul fenomenului dramatic, problemele mai concrete ori mai abstracte ale artei lor.

Soare Z. Soare scrie despre regizor ca despre un „artist creator și (un) intermediar artistic între poet, operă și interpret",[1] iar arta actorului e considerată „strâns legată de literatura dramatică"[2], ea determinând stilul de interpretare, dar și munca de concepție a directorului de scenă care are datoria de a descoperi sensurile și stilul operei și de a le reda.

Dimpotrivă, pentru *Ion Sava* spectacolul teatral e un act de creație independent, pentru care textul e un punct de plecare, dar a cărui finalitate e conformă nu legilor cuvântului scris, ci cerințelor vizuale și auditive ale reprezentației. Admirator, ca și Artaud, al teatrului asiat, al convențiilor acestui tip de limbaj și partizan al teoriilor moderne privind reteatralizarea, Ion Sava concepe un actor total, cu depline disponibilități fizice și psihice, capabil să traducă prin joc simboluri și esențe.

Din articolele sale, *Spectacolul*, *Actori și roluri*, *Regia modernă*, *Un program teatral*, *Actorul*, *Spectacologia*, *Puterea caricaturii* etc., se desprind liniile majore ale unei estetici teatrale moderne în perfect acord cu direcțiile similare din teoria europeană a spectacolului în epoca în care au apărut, dar valabile și astăzi. Prin teoretizarea „spectacologiei" ca știință a teatrului, Ion Sava dă sens autonomiei spectacolului și valoare de creator regizorului.

Semnificația pe care el a acordat-o caricaturii ca subliniere esențializată a dezacordului dintre om, fenomenele naturii, morală, lume, l-a trimis – printr-o firească logică a plasticii – la ideea de

[1] Cf. *Regizorul*, în „Teatrul" 3/1923, p. 30.
[2] Cf. *Actor impresionsit – actor expresionist*, în „Teatrul", 2/1923.

mască. Într-un articol[1], care prefața viitorul său spectacol din 1946 de la Teatrul Național cu *Macbeth*, I. Sava dezvoltă teoria „expresiei fundamentale", împrumutată de la masca japoneză și diferită de „expresia statică" a măștii antice grecești. Înrudindu-se cu „supramarioneta" lui Craig, masca lui Ion Sava reprezintă expresia dinamică surprinsă, în cel mai înalt grad al tensiunii, al esenței personajului. Masca fixează, iar cinematograful modern a simțit și el această nevoie de mărime și fixitate atunci când a descoperit prim-planul. Dar totodată, masca reprezintă și dorința de eliberare – semnificație dată și de Tudor Vianu în *Arta actorului*, și de M. Sebastian în articolul *Omul și masca*.

După 1944, spectacolul și atitudinile teoretice care-l privesc se inspiră din estetica sistemului stanislavskian, în sensul apropierii expresive a teatrului de realitate, aceasta devenind sursa de inspirație a regizorului, actorului, scenografului și măsura de judecată a criticului. Este momentul când teatrul a luat cunoștință de sarcinile „militante" care îi revin.

Urmează o perioadă în care, „continuându-se în mod susținut programul Partidului Comunist de cunoaștere și de educare socialistă prin spectacol", apare și mișcarea de redescoperire a mijloacelor teatrale specifice, mișcare declanșată, mai întâi de scenografi ca *Tony Gheorghiu, T. Constantinescu, Liviu Ciulei*. Cel din urmă afirmă necesitatea „teatralizării picturii de teatru", „pentru o realitate *transmisă cu imagini specifice artei scenice*".[2] *Radu Stanca*, preluând inițiativa teoretică a lui Ciulei, o extinde la nivelul întregului act teatral. Concluzia sa constând în afirmarea regizorului și a artei sale ca „artă născută din chiar fenomenul teatral, ca o necesitate stringentă a acestui fenomen... Ea nu este reductibilă la o altă modalitate de exprimare artistică decât teatrul."[3]

Într-un al treilea moment, spectacolul și argumentul său teoretic se reorientează spre contactul cu viața, dar într-o formă superioară, nu ca reproducere pasivă sau tezistă, ci ca relație angajată, antrenând prin toate modalitățile de expresie ale limbajului dramatic – ideea

[1] Cf. Ion Sava, *Masca*, în „Lumea", 8/1945.

[2] V. Liviu Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru*, în „Teatrul", 2/1956.

[3] V. Radu Stanca, *Reteatralizarea teatrului*, în *Acvariu*, Ed. Dacia, Cluj, 1971, p. 166.

de teatru viu. *Crin Teodorescu* vorbește despre momentul actual ca despre unul care a înlocuit „reteatralizarea teatrului" cu „revitalizarea" sa.[1]

Deci, pe linia celor mai valoroase câștiguri ale artei și esteticii spectacolului românesc, bazându-se pe o puternică și nobilă tradiție izvorâtă din necesitățile și adevărurile naționale, regizori contemporani ca *Liviu Ciulei, Radu Penciulescu, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu, Ion Cojar, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete*, vor da, ce e drept, nu într-un mod susținut, puncte de vedere teoretice care susțin spectacologia noastră modernă. Îmbinând în arta lor răspunsurile pe care teatrul le aduce vremii noastre cu câștigurile înaintașilor și argumentați de o cultură remarcabilă, așa cum Ion Sava o cerea regizorilor și tuturor artiștilor teatrului, aceștia au publicat în presă articole, intervenții teoretice care susțin poziții estetice originale și care definesc rolul și sensul teatrului românesc contemporan în contextul celui universal.

Și actorii, precum *Radu Beligan* în volumul *Pretexte și subtexte* (1968), reînnoadă o nobilă tradiție a marilor maeștrii ai scenei românești – *Artistizza Romanescu, Lucia Sturdza-Bulandra, Vladimir Maximilian, Aglaie Pruteanu* – scriind despre teatru, despre arta actorului, din experiență și cultură, lăsând urmașilor lor fine analize și observații care demonstrează continuitatea în artă și descoperă filonul originalității artei actorului român.

Toate pozițiile esteticii noastre teatrale afirmate în timp demonstrează, prin aspectele cele mai valoroase ale conținutului lor de idei, spiritul etic și estetic autentic al artiștilor teatrului românesc în a sluji conștient, prin specificul gândirii și muncii lor, lumea noastră în fiecare moment al evoluției.

Nu trebuie omise, după 1989, contribuțiile celor două publicații specializate – „Teatrul azi" și „Scena" care înregistrează, comentează și interpretează fenomenul teatral și acumulează, ca într-o nobilă arhivă, spectacologia română.

Michaela Tonitza-Iordache

---

[1] V. Crin Teodorescu, *Revitalizarea teatrului*, în „Teatrul", 3/1970.

EMINESCU, Mihai (1850-1889)

Repertoriul nostru teatral

Fiindcă ideea creării unui teatru național dincoace de Carpați prinde din ce în ce mai multe aripi și dimensiune, fiindcă capacități tinere însemnate s-au simțit îndemnate de a spune și ele câte o vorbă în astă privință, cred că-mi va fi permis și mie să mă întind la vorbă asupra acestei cestiuni tot atât (de) frumoase precât și de folositoare (...)

Se înțelege că înjghebând repertoriul câtu-l avem, culegând actori de categoria acelora, cari i-am văzut râzând și la lumina zilei de tot ce-i frumos și bun; se înțelege că astfel am putea să deschidem un teatru chiar de azi, fără ca națiunea să contribuie ca atare un ban măcar, pentru că masa poporului aleargă cu banul din urmă, pentru a vedea reprezentându-se naintea sa necuviințe, pe care eu să am o putere, le-aș pune sub privegherea tribunalului corecțional..., dar oare dacă națiunea ca atare se simte dispusă ca să contribuie pentru înființarea unui teatru național, ea să cadă în aceleași greșeli, în care a căzut lumea toată? Să nu ne folosim de împregiuirea cea în sine favorabilă, cum că simțul poporului nostru e încă vergin și necorupt de veninul farselor și a operelor franceze și nemțești. – Din contră... să ne folosim de împregiuirea asta așa de favorabilă într-un timp, în care atmosfera Europei întregi e infectată de corupție și de frivolitate, ca tocmai într-un asemenea timp noi să dedăm publicul nostru, folosindu-ne de neexperiența lui, cu creațiuni ale geniilor poterice, cu simțeminte mari, nobile, frumoase, cu idei sănătoase și morale.

Dar îmi va replica cineva cum că publicul nu va înțelege acele creațiuni ale geniilor poterice. Într-o privință va avea dreptate; pentru că drept vorbind, direcțiunea asta nobilă a scenei inaugurate în România cu succes de d-nul Pascali prin piese de Scribe și Sardou, această direcțiune pentru românii din Austria va rămâne timp mai îndelungat poate neînțeleasă. Cauza e foarte simplă. Întâi, piesele acelea sunt expunerea unor obiceiuri și a unei vieți publice foarte dezvoltate, pe cari la românii din Austria

în genere mai nu le găsești; a doua e: cum că autorii reprezentați, înainte de toate nu sunt naționali. Prin aceasta nu voi să zic că naționali românești, ci naționali în genere, autori adecă de aceia care înțelegând spiritul națiunii lor, să ridice prin și cu acest spirit pe public la înălțimea nivelului lor propriu, în orice caz autorul trebuie să scrie pentru publicul ce-l are; – deși nu zic, ca el să se coboare până la publicul lui... Această manoperă minunată de-a ridica pe public la sine și de-a fi cu toate aceste înțeles în toate de el, au priceput-o într-adevăr prea puțini – ci Germanii și Francezii n-au înțeles-o de fel. Modelele în astă privință sunt dramaturgii spanioli, Shakespeare și un autor norvegian, Românilor poate prea puțin cunoscut, dramaturgul Björnstjerno Björnson. Dar un dramaturg e, care întrunind mărime și frumusețe, curățenie și pietate adevărat creștină, se ridică cu totul din încercările cele exclusive numai ale unor clase ale societății până la abstracțiunea cea mare și poterică a poporului. Pe popor în luptele sale, în simțirea sa, pe popor în puterea sa demonică și uriașă, în înțelepciunea sa, în sufletul său cel profund știe a-l pune pe scenă Victor Hugo și numai el. Adorator al poporului și a libertății el le reflectă pe amândouă în contururi mari, gigantice, pe cari adeseori puterile numai omenești a unui actor nici că le pot urmări cu expresiune. Pe acest bard al libertății îl recomand cu multă seriozitate junimii, ce va avea să se încerce în drame naționale-române. (...)

Sunt bineveniți autorii aceia, cari chiar cu talent mai însemnat își dau o silință onestă de a scrie solid și sănătos fără jignirea moralei și a cuviinței – adeseori încă autori de aceștia sunt mai de preferat decât de aceia, cari strălucesc prin luxul cel bogat al fanteziei, prin verva cea plină și strălucită a spiritului; tot așa precum adeseori e mai de preferat apa cea vie, curată, proaspătă, care constituie o condițiune neapărată a vieții, înaintea chiar a parfumatelor vinuri ale orientului.

Repet dar, cum că studiul cel serios al dramaturgilor *naționali*, acela numai poate să ne aducă, ca să compunem un repertoriu național român, care nu numai să *placă*, ci să și *folosească*, ba înainte de toate să folosească.

Al doilea moment în crearea teatrului național, sunt actorii. Dacă repertoriul este sufletul unui teatru, actorii sunt corpul lui, sunt materia în care se întrupează repertoriul. Dacă națiunea

română se va simți dispusă de a contribui într-adevăr și din toată inima pentru un teatru, care să-i facă onoarea, ea va crea stipendie pentru actori și actrițe. Cum că în alegerea acestor stipendiști procedura urmează din însăși natura artei ca să fie alta decât la conferirea stipendiilor pentru specialități, asta se înțelege de la sine, și nu cred cum aș avea nevoie s-o dovedesc. Care însă e acea procedură, îmi rezerv, cu bunăvoința d-stră, de a o dezvolta altădată în coloanele stimatului Domniei-voastre ziar. (...)

Teatrului românesc îi trebuie un capital de piese bune, actorilor un capital de roluri potrivite cu talentul și fizicul lor. Din mijlocul nestatorniciei gustului public și al serilor sacrificate petrecerilor ușoare și casei, trebuie să se ridice partea statornică a instituției, un mic repertoriu ales, dat din când în când, care să formeze miezul vieții adevărat artistice și începutul unui teatru național, vrednic de un asemenea nume. (...)

O piesă de teatru e esteticește un întreg ca și un tablou sau o simfonie. Fie tabloul cât de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimicește; fie simfonia cât de frumos executată, dacă în mijlocul execuției un străin ar pune instrumentul la gură ș-ar începe a țârlăi fără înțeles, impresia simfoniei întregi se șterge într-o clipă.

(...) Numai rămânând mulți ani aceeași trupă, numai prefăcându-se trupele ambulante într-o companie statornică a teatrului orășenesc, se vor forma cu vremea atât un repertoriu, cât și o companie aleasă.

(...) Neavând un teatru al Curții, care să formeze un azil pentru arta națională, poate că teatrul orașului Iași va fi peste câțiva ani în stare de-a împlini măcar în parte această lacună a culturei noastre. Căci arta este senină și vecinică. Dramele lui Shakespeare și comediile lui Moliere se vor putea reprezenta și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același viu interes, căci pasiunile omenești vor rămâne în veci aceleași. Dar a pune pe scenă împrejurări și oameni cari azi sunt, pentru a nu mai fi mâine, înseamnă a da unui institut de cultură sufletească caracterul frivol al unui café-chantant.

(Din vol.: Mihai Eminescu – *Scrieri de critică teatrală*, Cluj, Ed. Dacia, 1972.)

CARAGIALE, Ion Luca (1852-1912)

Ceva despre teatru

Dacă mi-ar fi vreodată permis să dau povețe unor artiști dramatici le-aș spune fără să stau mult la gânduri: alegerea *repertoriului* este o chestie importantă pentru voi dintr-un singur punct de vedere – al potrivirii pieselor cu forța de care dispuneți.

În afară de acest punct de vedere, o piesă n-are nici o importanță pentru voi ca artiști.

Arta dramatică este o artă de perfecție: astfel ea are un scop special – reprezentarea, reprezentarea frumoasă. Voi trebuie să conciliați acest scop cu al dramaturgului. Nu trebuie niciodată să i-l subordonați. Numai cu această condiție puteți să vă împliniți misiunea voastră artistică și să desăvârșiți intenția artei. (...)

Toate însă, și planul, și piesa, și compoziția, fără execuție materială, rămân simple deziderate. Fără-ndoială o comedie, o sonată, sunt frumoase (dacă sunt) și la citire; și planul unui palat poate fi frumos și la vedere; și cu atât sunt mai frumoase cu cât ne putem ridica la închipuirea executării lor. Dar desigur ele nu ne pot da niciodată, prin închipuirea aceasta aceea ce ne-ar da prin înfățișarea lor reală, îmbrăcate în formele materiale cerute. (...)

Oare teatrul este literatură?

Principiul fundamental al artei în genere este intenția de a transmite o concepțiune prin mijloace convenționale de la om la om; încercarea de a realiza acea intenție constituie opera de artă. (...)

Teatrul, după părerea mea, nu e *un gen* de artă, ci o artă de sine (stătătoare) tot așa de deosebită de literatura în genere și în special de poezie, ca orișicare altă artă – de exemplu arhitectura.

Literatura este o artă reflexivă. Orice gen literar are de obiect deșteptarea în imagini numai și numai prin cuvinte, exprimând gânduri: epică, lirică, narativă, oricum ar fi, literatura se mărginește la a închipui imagini, a gândi asupră-le și a transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gândiri; aci stau tot obiectul

şi toată intenţia literaturii. Teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor şi patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii şi imediate ale acestor conflicte.

Convenţionalitatea acestei arte este cea mai grosolană posibilă: căci intenţiunea de a arăta obiectul – care aicea sunt conflictele morale ivite între oameni –, se realizează *prin* arătarea obiectului chiar întocmai. (...)

Faptul că unul din mijloacele sale de reprezentare este şi vorbirea omenească, nu trebuie să facă a se lua Teatrul ca un gen de literatură; din acest punct de vedere Teatrul ar avea mai multă rudenie cu arta oratoriei.

Se înţelege că la urma urmelor izvorul comun al tuturor artelor este concepţiunea omenească; dar formulările interne, manifestaţiunile şi modurile de transmitere intenţionată a concepţiunii sunt deosebite pentru fiecare artă. (...) Concepţiunea dramaturgului se formează în înfăţişări vii de împrejurări şi fapte omeneşti, iar gândirea lui nu are nimica a face cu producţia teatrală în sine. (...)

Teatrul şi literatura sunt două arte cu totul deosebite şi prin intenţie şi prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren.

(Din vol.: I.L. Caragiale – *Despre teatru*, ediţie prefaţată şi îngrijită de Simion Alterescu, ESPLA, 1957.)

VIANU, Tudor (1897-1964)

Esenţa artei actorului

Printre activităţile artistice ale omului, teatrul este una din acelea al cărei suport este o instituţie. În timp ce toate artele presupun numai persoana fizică a unui executant, împreună cu unul sau mai multe instrumente, teatrul cere pentru a se realiza o multi-

plicitate de persoane, secundate de un aparat tehnic atât de complicat încât coordonarea tuturor acestora într-un întreg care să funcționeze cu unitate și precizițune, reclamă neapărat existența unui cadru instituțional. Poate numai muzica simfonică se apropie din acest punct de vedere de teatru. Varietatea internă a instituției teatrale rămâne însă neegalată, nu numai prin complexitatea ei, dar și prin împrejurarea cu totul remarcabilă că toate elementele care contribuie la realizarea unei reprezentații de teatru, lucrează cu autonomie artistică și prin urmare cu un sentiment de răspundere care rămân fără analogie. O orchestră simfonică cere într-adevăr membrilor ei calitatea unor buni instrumentiști, dar nici un adaus de creație peste sarcina de a reproduce în cele mai bune condiții partitura respectivă și de a se integra în unitatea resimțită în felul său personal de dirijorul de orchestră. În teatru lucrurile stau însă altfel. Poetul dramatic, actorul, pictorul decorator și regizorul sunt deopotrivă artiști creatori. Reprezentația pornește fără îndoială de la intuiția dramatică a poctului, care trăiește încă o dată cu unitate și plenitudine în viziunea regizorului. Între aceste două persoane se inserează însă o lume întreagă de individualități artistice, cum sunt actorii, pictorii machetelor și ai decorurilor, maeștrii și protagoniștii baletului, al căror rol nu se restrânge niciodată în limitele unor simple reproduceri. Toate aceste persoane își manifestă în adevăr puterea lor de inventivitate și au prilejul să imprime întregului, care se țese din această activă colaborare, marca originalității lor.

Această însușire, teatrul neîmpărțind-o cu nici o altă artă, urmează că estetica teatrului se completează ea însăși dintr-o varietate de probleme cum nu mai cunoaște teoria specială a niciunei arte. Și cum pentru a stabili o reprezentație teatrală este nevoie de un text dramatic, de niște actori care să-l sensibilizeze și de toate acele elemente plastice și sonore care alcătuiesc partea spectaculoasă a reprezentației, o estetică integrală a teatrului implică o estetică a dramei, completată cu una a actorului și cu una a spectacolului. Dintre toate aceste estetici, capitolele care urmează vor reține numai estetica actorului, pentru a încerca s-o expună în principiile ei cele mai simple și fundamentale. Întrebările pe care arta actorului ni le pune sunt fără îndoială numeroase și de o generali-

tate treptat descendentă, începând cu acelea relative la natura artei actorului și sfârșind cu mijloacele tehnice ale meseriei sale.

(...) Esența unei arte se poate defini mai întâi prin anumite tendințe omenești preexistente activității artistice propriu-zise și pe care arta le sporește până la un mare grad de perfecțiune. Nu există artă care să nu se înrădăcineze în anumite tendințe și deprinderi generale. (...) După cum suntem cu toții și într-un grad mai mic sau mai mare, poeți sau pictori, tot astfel suntem deopotrivă actori. Prima grijă a aceluia care urmărește să definească arta actorului va fi așadar s-o lege de anumite înclinări ale umanității întregi.

Dar o artă mai trebuie definită și prin natura mijloacelor particulare pe care le întrebuințează în felul ei de a vedea lumea. (...) Întrebarea relativă la originalitatea sistemului de mijloace întrebuințat de actor este deci cu atât mai oportună, cu cât numai în măsura răspunsului pe care îl vom dobândi se va putea stabili și autonomia artei actoricești față de creația literară. Numai astfel se va putea decide dacă cea dintâi o reproduce pe a doua în felul unei copii, sau, dacă o întrebuințază numai ca temeiul unei creații noi.

Aspirația de a ieși din individualitatea proprie și de a intra în forma unor individualități străine este tendința fundamentală pe care o dezvoltă arta actorului. Această tendință exercită o vrajă deosebită asupra oamenilor, chiar mai înainte de a deveni artă. Plăcerea de a trăi sub o mască, așa cum se realizează în mascaradele pe care le regăsim în civilizațiile tuturor popoarelor, răspunde unei nevoi de eliberare, căreia viața practică nu-i oferă niciodată satisfacția dorită. Viața practică ne menține într-adevăr într-o constrângere, pe care insinuarea sub o mască o risipește chiar numai pentru câteva clipe, sugerându-ne sentimentul unei libertăți frenetice. Să spunem însă că individualitatea nu este un termen univoc. Ea denumește de fapt cel puțin două intuiții deosebite: uneori un sentiment, alteori un cuprins intelectual. Individualitatea se poate resimți și se poate reprezenta pe sine. Acești doi termeni stau însă într-o strânsă relație, astfel că orice modificare apărută în reprezentarea individualității își are răsunetul în sentimentul ei de sine. (...) Astfel de împrejurări sunt firești rare în viața oamenilor. Masca poate să le readucă însă, oricând, deși numai pentru puține momente. (...) Alegerea măștii este astfel determinată de o tendință compensatoare, realizând

însă în toate împrejurările o eliberare. Cum însă punerea măştii alcătuieşte un joc, o iluzie conştientă, sentimentul de sine nu se modifică cu adevărat până la ultima lui adâncime. (...)

Dar printre tendinţele omeneşti pe care arta actorului le dezvoltă trebuie trecută apoi înclinarea de a trăi în formele generale ale tipului social sau profesional căruia îi aparţinem. (...)

Dacă această transfigurare prin mască este însă o necesitate determinată de relaţiile oamenilor în societate, a existat un timp când ea era impusă de relaţiile lor cu puterile necunoscutului. (..)

Observaţiile noastre cu privire la tendinţele preexistente din care se dezvoltă arta actorului, conţin în sine şi indicaţia mijloacelor speciale ale artei sale. Actorul este un artist al corpului său. Modificarea fizionomiei şi a atitudinii corporale, inflexiunile vocii şi varierea debitului verbal sunt mijloacele pe care actorul le întrebuinţează pentru a obţine acea evadare într-o individualitate străină, caracteristică pentru arta sa. Aparenţa sa externă şi manifestarea sa fizică alcătuiesc pentru actor o pastă moale, căreia stă în puterea lui să-i dea forma pe care o doreşte. Actorul poate în adevăr să anuleze reacţiunile, reflexele şi habitudinele sale obişnuite, pentru a le înlocui cu adaptări motrice, cu ticuri şi cu habitusuri corporale proprii individualităţii pe care vrea s-o reprezinte. Din acest punct de vedere una din însuşirile cele mai esenţiale ale talentului actoricesc este mobilitatea fizică. Nici o deprindere nu este prea adânc înrădăcinată pentru actor; oricare din ele poate fi cu uşurinţă destrămată şi înlocuită după nevoie.

În acest punct o întrebare nouă ne apare însă în faţă, căci indicaţia transfigurării sale o găseşte actorul în textul dramatic, a cărei relaţie cu arta sa trebuie acum determinată.

Actorul şi drama

(...) Fără colaborarea actorilor drama este menită să rămână caducă. Numai prin actori se realizează intenţia dramatică profundă a operei literare. În expresia feţei, în atitudine şi gesticulaţie, în ritmul debitului verbal, în modulaţiile vocii actorului, ceea ce în drama citită era numai povestire sau transcrierea literară a unei

acțiuni, devine acțiune cu adevărat. Actorul transformă toate indicațiile textului în trăire prezentă de o mare intensitate. (...)

Se poate spune acum că fiind chemată să realizeze acțiunea închipuită de poet, arta actorului departe de a fi o copie a operei literare, este mai degrabă prelungirea și culminarea ei. În îndeplinirea acestui rol, actorul simte că relația sa cu textul nu este a unui simplu slujitor, dar aceea a unui artist original care întrebuințează textul ca un material în vederea scopurilor sale proprii: crearea unei vieți intense și expresive.

(Din vol.: Tudor Vianu – *Arta actorului*, Ed. Vremea.)

ZAMFIRESCU, George Mihail (1898-1939)

Tehnica decorului

Subliniam nu de mult* rolul precumpănitor pe care l-au avut, în evoluția noastră teatrală, directorul de scenă intelectual și pictorul scenograf.

Decorul, în special în istoria teatrului modern reprezintă un capitol interesant. A influențat celelalte mijloace de realizare tehnică și s-a lăsat la rându-i influențat, a impus directive noi în literatură și în arta interpretării, așa cum a știut să se reducă la rolul modest de simplă jucărie a reflectoarelor.

Profesional se spune că decorul e chemat să formeze cadrul unei acțiuni, să stabilească atmosfera necesară și să determine locul anume, să inspire spectatorului sentimentul general al piesei și să stimuleze imaginația celui care asistă la spectacolul de pe scenă. În sfârșit, dacă nu suntem prea pretențioși, să concentreze – cu colaborarea reflectorului – toată atențiunea asupra actorului, împrumutând gestului și jocului său mai multă amploare.

* În articolul *Între scenă și literatura dramatică*, apărut în revista „Gândul nostru" – note marginalii la volumul *Gémier – Le Théâtre – entretiens reunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset, 1925.

Cum au fost și cum sunt realizate aceste desiderate așa de onorabile, a rămas oricând o problemă de temperament dar și de concepție artistică.

Precizăm, în primul rând, că aproape toți marii reformatori ai tehnicii teatrale au exagerat, încercând să împrumute decorului imperative categorice, să condiționeze orice realizare unor legi anume și absolute.

Decorul nu este o artă în sine. Mai precis: nu e o artă liberă. Decorul depinde de textul unei piese, iar textul diferă de la dramaturg la dramaturg și de la un subiect la altul. Așadar, putem formula numai principii generale, urmând ca amănuntele speciale de montare să le stabilim, neîndoios, în cadrul larg al acestor principii generale dar fără să ignorăm tictacurile rotiței de comandă a întregului angrenaj scenic: textul.

S-a spus (și ar fi bine să se repete cât mai des la noi) că decorul nu e pictură. (...)

Recunoaștem o regulă generală: decorul nu e un scop în sine, ci un mijloc interpretativ. E un auxiliar al textului și al actorului. Repetăm: decorul ideal va fi acela care va stabili caracterul simbolic al atmosferei și va reuși să stimuleze imaginația spectatorului, inspirându-i sentimentele ori sentimentul generator al piesei. Așadar și decorul e un interpret, un organism viu, o realitate psihologică.

În cadrul acestor eșalonări va realiza pictorul scenograf. Cum – depinde de inspirație și în egală măsură de determinantele speciale ale fiecărui spectacol în parte. Ca și directorul de scenă – ca să nu mai vorbim de actor – pictorul scenograf nu-i un profesionist oarecare (pentru că teatrul *se simte*, în primul rând) ci un artist, un creator de valori. Pentru el, textul e un motiv de inspirație și nu mai puțin un scop.

Așa au realizat, pretutindeni, marii decoratori și așa ar trebui să încercăm să realizăm și noi – chiar dacă sunt așa de rari creatorii de valori.

Vom fi bucuroși, deocamdată, să aplaudăm cel puțin intenția artistică. (...)

(Din vol.: G.M. Zamfirescu – *Mărturii în contemporaneitate*, Ed. Fundațiilor, 1937.)

SEBASTIAN, Mihail (1907-1945)

De la dramă la spectacol

(...) Există o criză a teatrului? Şi dacă da, trebuie să fie considerată drept un simptom precedând o moarte sigură sau drept semnul unei căutări neliniştite, semnul unei noi orientări? Celei dintâi întrebări i se poate răspunde precis. Cea de-a doua ţine de pronosticuri. Evident, criza teatrului se manifestă lămurit nu prin abundenţa producţiei de industria scenică – melodramă şi pornografie – şi nici prin falimentele întreprinderilor dramatice. Sunt alte semne mai puţin de suprafaţă. Bunăoară, revoluţiile mici şi sterile ale atâtor curente care frământă scena şi siluiesc textul zadarnic, neizbutind să creeze tipul unei alte construcţii dramatice în locul celeia pe care o doboară. Consecinţă imediată, echiparea textului în folosul regiei (...)

Nu credem în falimentul teatrului, dar suntem siguri de moartea dramei. Era un gen care avea nevoie de spectatori. Vremea noastră nu-i mai are. Oamenii acum nu mai ştiu să privească. Lirismul lor rupe zidurile dintre creator şi ei, dintre înţelegere şi operă. Scena nu mai poate rămâne depărtată şi convenţională între trei pereţi, despărţită de o cortină şi o rampă. Ci sala o cucereşte şi o coboară jos, o înnoieşte şi o înviază nu din carton şi tiradă, ci din muzică, dans, poezie şi culoare. Evreinoff, Stanislavski şi Reinahrdt înseamnă nu depăşirea textului, ci mai ales depăşirea scenei. „Teatrul se bagatelizează în chip de spectacol" strigă speriat Crémieux. Nu. Teatrul se desliteraturizează. În sfârşit. Căci nu a fost făcut pentru carte şi bibliotecă, ci pentru lumina unei săli, deasupra căreia să se lege punţi de înţelegere între parter şi culise. Iar în această operă de eliminare a tot ce este prejudecată a verosimilului sau falsitate a literaturii, eşecurile – fiindcă sunt inevitabile – nu trebuie să ne înşele. Teatrul îşi caută acum un chip potrivit esteticii zilei. Probabil îl va găsi, după ce va fi încercat toate dibuirile, dar îl va găsi. Cabaretul este un început şi o chezăşie. Drumul de la dramă la spectacol nu echivalează cu un faliment. Dimpotrivă. Îi este dat scenei să ne dea cea dintâi izbutită sinteză de arte.

Nu avem cărți de teatru

(...) Desigur, teatrul e făcut dintr-o serie de momente efemere, dar tocmai rolul criticii este să extragă din aspectele trecătoare ale teatrului, liniile constante. E un rol de „conservator", în înțelesul strict al cuvântului: rol de a conserva, a menține și a trece mai departe anumite învățăminte. Dacă teatrul n-ar avea alți judecători decât pe niște oameni, ce scriu o dată la săptămână un articol, care a doua zi după apariție a și fost îngropat în colecția ziarului, atunci în realitate teatrul ar fi o activitate fără sancțiuni. Publicul n-are memorie. El uită repede ce s-a jucat anul trecut și această uitare acoperă cu aceeași indiferență și marile gafe teatrale, dar și puținele victorii de artă.

E o evidență și o banalitate să spui că arta actorului este efemeră. Ea are totuși o singură șansă de a dura și această șansă o oferă critica teatrală. Glasul lui Rachel este de mult stins, dar undeva într-o cronică a lui Sarcey se mai poate găsi o pagină care să-i evoce jocul și să-i explice mijloacele de expresie.

Închipuiți-vă un actor francez, care abordează pentru întâia dată un rol din marele repertoriu: el va avea la îndemână cel puțin zece cărți de critică teatrală, prin care va putea reconstitui și urmări linia unui rol de-a lungul unui secol de teatru. Ce extraordinară lecție de tradiție, de disciplină și de cultură!

(Din vol.: Mihail Sebastian – *Întâlniri cu teatru*
Ed. Meridiane, 1969.

POPA, Victor Ion (1895-1946)

Pervertirea publicului

I

(...) Revenim prin urmare la public, sau mai exact la reținer lui de la teatru, și ne oprim o clipă în fața „crizei generale" car socotită drept întâiul agent dizolvant al bunului mecanism teatr

(...) Ca să vorbim drept, am ajuns să izgonim publicul de la teatru fiindcă am căutat să-i îmbunătățim spectacolele. Dezastrul a pornit din pricina unei greșeli de un grad în acest misterios compus al scenei. Mai pe scurt, în loc s-o apucăm drept în inima țării, am urnit drumul mai la stânga și am trecut granița.

Și astfel, ca tonalitate generală, teatrul românesc s-a transformat într-un fel de injector cu propagandă a teatrului străin, oricât de violente ar fi fost țipetele bolnavului și oricât de evidente preferințele lui pentru piesă – nu zicem românească –, dar cu caracter românesc. Treacă-și oricine în minte marile succese ale ultimului deceniu și va vedea ce dragoste categorică arată publicul nostru piesei neaoș românești fie ea o *Thebaidă* sumbră și în versuri, fie *Omul cu mârțoaga,* vesela și optimista piesă a lui Ciprian, fie neobositele localizări ale lui Gusty.

Dincolo de ele – puținele care au biruit – ce i s-a dat acestui biet public românesc: literatura străină mai mult sau mai puțin bună. Și desigur „mai bună" decât „mai mult".

Obligația să jucăm marea literatură? Desigur, o avem și este o necesitate pentru toți și o mare datorie a teatrelor. Dar câte din piesele jucate au certificatul acesta de absolvire?

Ce caută la noi atâtea pornografii și atâtea nerozii cu clopoței de la New-York, Viena ori Paris?

Care e legătura adâncă între faptele și oamenii din ele și publicul de la noi? Amuzamentul unei seri numai? Și dincolo nimic? Nici o rămășiță caldă, rămasă într-o taină a sufletului pentru ziua de mâine? Asta e teatrul? Asta e artă?

II

(...) Fiecare teatru își are publicul pe care-l merită. Căci fiecare teatru și-a educat un public și l-a făcut credincios, necredincios, bun ori aspru, serios ori ușuratec, după cum a înțeles să-l facă. Vorbesc, bineînțeles, de teatrele care au avut timpul material să educe un public și să-l îndrepte în vreo direcție anume. De altfel problema este a întregului continent, nu numai a noastră.

(...) Cred că publicul, de-ar ști cu câtă aprigă disperare umblă directorii după piesa cu care să-l atragă rapid, comod și total, ar fi mai sensibil chiar decât se arată.

(...) Publicul şi-a făcut astfel o părere de ceea ce crezi tu şi de ceea ce are succes. Căci pentru el merită să fie văzut ceea ce are succes. Dar asta n-ar trebui să fie credinţa ta. Din clipa în care ai adoptat-o, ţi-ai îndepărtat spectatorul priceput şi eşti victima celuilalt.

III

(...) Teatrul e o unealtă complexă de exprimare directă şi totală. Omul în carne şi oase şi limbajul lui, dau de pe scenă în sală nu o iluzie, ci o strictă realitate, oricât i-ar muia contururile o lumină frumos topită şi excelent echilibrată. E acolo, ceva viu, de azi, pentru mine, om de azi.

Îl voi înţelege şi simţi cu atât mai adânc, cu cât ceea ce îmi arată e mai în măsura puterilor, cunoştinţelor şi durerilor mele.

Lucrul acesta e aşa de perfect adevărat şi aşa de unanim recunoscut încât în marile centre din apus aproape orice piesă importantă se localizează, iar la noi Vasile Alecsandri să împământenească literatura străină.

Am zis că e un lucru unanim recunoscut, dar nu azi la noi.

Noi jucăm traduceri. Respectăm forma primă. Dar atât. Căci restul, adică întregul se alterează până la nerecunoscut din pricina interpretării.

(...) Baza teatrului e muzica subtilă a vorbei, volumul şi culoarea. Cinematograful e alb-negru, două dimensiuni şi mimică. Teatrul e idee, cinematograful faptă. Teatrul e static, cinematograful dinamic.

Amestecul unuia cu celălalt e dinainte condamnat. Reuşite câte unei încercări, nu stătea în partea ei de derogare, ci în celelalte multe, în care se supunea condiţiilor impuse de principiile de bază.

Dar la noi confuzia dăinuieşte nu în creaţie ci în realizare şi în primire. Logică e deci împingerea publicului spre cinematograf, cum logică e îndepărtarea lui de adevăratul drum al teatrului, căci publicul, deprins astfel are azi acea optică primejdioasă de falsă, în care numai o faţă străină şi o lume străină livrescă îl poate mulţumi. Spectacolul îi este necesar ca o continuare a romanului strein citit peste noapte. O lume ireală şi absurdă, din care nu învaţă nimic şi rămâne ca un basm fantastic spus pentru copii. Aşa se explică de

cinematograful, care la noi, de fapt, tot mut este, întrucât masa mare nu ştie limbi streine – atrage proporţional mai mult public, aici, decât oriunde în Europa.

Ce face însă dramaturgia originală, în situaţia asta?

(...) Ce dovadă ar fi aici de găsit? În primul rând, o rară virtute a dramaturgiei originale, şi în al doilea rând, nevoia inconştientă a publicului să aibă spectacole, în care să se recunoască.

Ce ar face însă acest public, dacă nevoia de care vorbim ar fi scoasă lămurit la iveală, cu un sacrificiu de câteva stagiuni?

Rezultatul n-ar fi greu de prevăzut. Se poate citi alb pe negru. E în istoria teatrului românesc. Anume, în epoca de teatru în care s-au jucat pe toate meleagurile ţării, localizările şi piesele lui Vasile Alecsandri.

Vremea aceea nu-i istoria trecutului, ci îndreptarul viitorului: cel puţin aşa ar trebui să fie.

(Din vol.: Victor Ion Popa – *Scrieri despre teatru*, Ed. Meridiane, 1969.)

PETRESCU, Camil (1894-1957)

Recapitulare aporetică

(...) Ce a fost, ce este, ce ar fi trebuit să fie o reprezentaţie teatrală, desigur că se poate discuta (fără o soluţie adecvată, deoarece concretul istoric este inaccesibil altfel decât în forme simplificate) totuşi cu un spor de cunoaştere, cu care ne-am mulţumi drept câştig şi pentru cercetarea de faţă.

De la originea probabilă a teatrului, atât cât e cunoscut, se perpetuează două moduri de a fi istorice. Unul e *reprezentarea unui text*, altul este *liberul exerciţiu* teatral al *omului actor*, atât cât îi îngăduie mijloacele fizice şi intelectuale cu care e înzestrat şi cât îl duc tendinţele lui fundamentale. Într-un caz accentul cădea pe o creştere intelectuală, pe substanţialitate, atenţia era îndreptată asupra frumuseţilor textului, pe care actorul îl debita, îl

recita, cel mult îl declama impersonal (cum remarcă Kjerbüll-Petersen), de cealaltă parte era măscăriciul evoluat în zonele inferioare ale societății răzbind până sus, când farmecul personal se completa din frumusețe fizică, muzică, duh și vedere satirică. Din temeiuri structural funcționale, care rămân să fie explicate, aceste forme durează și astăzi.

Teatrul de măscărici și circul n-au dispărut deci din lume, pe când în centrele intelectuale se mai joacă și astăzi piese, așa doar dintr-un sentiment de stimă literară (Teatrul lui Fr. de Curel, de pildă).

Cu timpul, între aceste două forme paralele, sub influența lor reciprocă, a luat naștere o a treia, *producția actorului*, în sensul modern al cuvântului. Firește că momentul istoric al acestei apariții nu se poate fixa, apare însă ca o probabilitate că momentul fenomenologic (și cerem învoirea să păstrăm ca o părere personală această nuanțare) este apariția actorului englez Garrick, după 1741.

Noua modalitate apare ca o fuziune între text și spontaneitatea creatoare corporală a interpretului, și această concepție despre teatru va fi cea dominantă mai bine de un veac și jumătate, rămânând valabilă și azi, dar numai pentru arta actorului. Exagerarea ei va duce la virtuozitate, care este folosirea textului în scopul impunerii excesive a producției actoricești personale, păstrându-se însă în aparență vechea concepție, adică presupunându-se orientarea substanțială.

Pe la sfârșitul veacului trecut a început să se ivească o altă concepție despre teatru, enumerând am spune a patra, mai ales ca o rațiune împotriva virtualității parazitare a actorului (orientarea căpătând precis caracterul și conținutul de eracțiune), anume s-a observat că poate să intereseze, în primul rând, nu jocul actorului ci și mediul, atmosfera, culoarea în care se petrece acțiunea, cu alte cuvinte a început să apară conceptul unei reprezentații teatrale în care *valorile optice, mai târziu și cele acustice*, să fie apreciate pentru ele însești. Momentul fenomenologic ar fi teatrul de la Meiningen.

(...) Contribuția regizorului la reprezentația dramatică este de netăgăduit. Este oare vorba însă și de „creație", în sensul strict al termenului? E cert că el găsește în structura piesei toate moti-

vele determinatoare pentru colaborarea sa. Dar, în același sens, inginerul constructor găsește în planul arhitectului toată determinarea calculelor lui de rezistență și de aceea meritul de artă e al acestuia, în mod necontestat. Are însă arhitectul o libertate de fantezie absolută? Nu este el dependent tocmai de îngăduința calculelor inginerului? Cum la fel putem spune că libertatea de creație a autorului este mărginită de puterea de realizare a regizorului, încât el nu poate prezenta orice text spre reprezentare. Un autor adevărat va avea deci sentimentul unei creații organice, dat într-o unitate cu structura, cuprinzând în ea toate virtualitățile actoricești, decorative și de ansamblu, care se pot integra, dar și condiționa în același timp într-o unitate mai mare, care este momentul obiectiv (cultural) căci acesta-i limitează posibilitățile. Atunci naște întrebarea de ce acest autor nu-și înscenează singur lucrarea? Aci răspunsul depinde de conceptul de creației în artă în genere și numai după aceea am putea spune că autorul implică și un regizor, nerealizat din motive organice ori numai sociale (în acest sens Croce amintește întrebarea dacă Rafael ar fi putut picta și fără mâini?) și atunci, după felul acestui răspuns vom putea spune că *activitatea regizorului este un spor de creație* ori e numai *o tălmăcire în fapte scenice și o coordonare*. Cu studiul creației ne e însă datoare estetica generală și va trebui să-i așteptăm cuvântul.

De altfel, ea nu a lămurit lucruri mai simple din procesul creației artistice. Întregind pe Aristotel, Hagemann crede că o dramă este o acțiune cu ajutorul „caracterelor". Noi credem însă că un „caracter" nu are valoare artistică[1] și (ulterior din vina noastră) găsim o dublă confirmare a punctului nostru de vedere într-o lucrare de specialitate, care afirmă aceeași judecată aducând și părerea remarcabil precizată a dramaturgului G. Hauptmann.

„Ceea ce se numește caracter e o formă, care e numai în privitor. Cu cât mai intuitivă e privirea, cu atât ajunge mai în adâncul esențial, cu atât mai puțin caracteristic descopere."[2]

---

[1] Vezi *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*.

[2] Werdner Zigenfuss, *Die phänomenologische Aesthetik*, Arthur Gollignon Verlag, 1928, p. 106.

Neputând să determinăm teoretic creaţia autorului, firește că va fi dificil să arătăm modalitatea creatoare a celorlalţi colaboratori ai teatrului. Soluţia năzuită depăşeşte nu numai mijloacele unei ştiinţe a teatrului virtuale, dar şi posibilităţile esteticei de astăzi care nu poate da nici un sprijin efectiv, neputându-se descurca până acum ea însăşi în problemele sale specifice.[1]

Trebuie să mai atragem luarea aminte că, anume ca să nu mai complicăm încă inexplicabilul în care ne găsim, nu am mai arătat că ideea de valoare şi conceptul de teatru sunt totuşi inseparabile în judecata condiţionată substanţial, şi din expunerile istorice am văzut că toate concepţiile, tezele adverse sau refuzat în numele artei, înţeleasă ca valoare, că acesta era sensul intitulaturilor revoluţionare. Când noi regăsim tonul declamator al artistului, facem asta în numele artei. Dar poarta deschisă în această direcţie, ne-ar duce într-un ţinut spiritual ale cărui limite nu se pot întrevedea pentru moment.

Negreşit însă că neputinţa ştiinţei teoretice de a determina regiunea şi modalitatea unei activităţi spirituale, de a-i constitui obiectul, de a-i fixa o metodă, nu împiedică acea activitate spirituală de a crea, ci poate cel mult devia exerciţiul curent al creaţiei. Artiştii mari ai lumii n-au aşteptat să se constituie estetica, pentru ca ei să poată crea opere de artă. Negreşit, folosul ştiinţei teoretice e şi aşa destul de mare, deşi e în cumpănă dreaptă cu ravagiile pe care le poate face o concepţie greşită şi inerent autoritară. Fiecare geniu nou luptă de obicei cu rigorile unei astfel de concepţii, care de multe ori e copleşitoare, dezolantă când e critică, dar dacă e într-adevăr creator, el biruie.

Putem spune că tot astfel s-a întâmplat şi în teatru. Un regizor ca Reinhardt a manifestat o putere excepţională de creaţie, depăşind toate limitările şi toate convenţiile, însemnând cu pecetea geniului său aproape toate epoca. A înscenat cele mai felurite lucrări, să zicem opere de „toate stilurile" şi toate „genurile": drame, tragedii, comedii, farse, operete, dovedind, după nevoie, o înţelegere şi o putere de întregire scenică neobişnuită, când reprezenta pe Shakespeare ori Ibsen şi Bernard Shaw, sau depăşind surprinzător, transformând în bucurii ale ochiului câte o comedioară

[1] Vezi Max Dessoir, *Ansprache auf d. zweiten Aesthetiker Kongress* 1924, in *Beiträge zur Allgemainen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1929.

superficială și uitată. Într-un sfert de veac a condus teatre diferite, a descoperit și a format actori noi, a creat noi stiluri teatrale, dizolvând, depășind vechea încadrare scenică. Neîntrecut nici de expresioniști în invenția tehnică (de altfel a fost activ înainte de expresionism și în timpul acestuia, cu același succes), a reprezentat drame în circuri, a înnoit mecanismul punerii în scenă, și, de pildă, spectacole organizate la Salzburg au confirmat acest oraș de provincie într-unul din centrele mari de teatru ale lumii. Întrebat de noi dacă nu a simțit nevoia să-și formuleze și să-și sistematizeze teoretic concepția despre teatru, într-o convorbire anume, ne-a arătat că nu are timp pentru asta și că a înțeles să dea artei sale continuitatea concretă în actori și elevi regizori.[1]

Desigur așa se perpetuează secretul creației, atât cât se poate perpetua din el. Nu e mai puțin adevărat că, așa cum a năzuit spre piatra filozofală, mintea omenească năzuiește spre o formulă teoretică, a cărei putere magică ar da certitudinea transmiterii acelui prețios secret al creației în artă.

Atât cât putem să ne arătăm bănuiala despre cele ce se vor realiza, credem că o explicație a unui obiect artistic, nu atât de complex ca o reprezentație dramatică, dar nici măcar un fragment scenic, ori un tablou, creație adevărată, nu se va obține niciodată prin cercetări de specialitate, ci se vor deduce numai din structura organică a unei viziuni integrale despre lume, din acea solidaritate semnificativă, care dă elementelor înțeles fenomenului artistic nu poate fi decât o parte din lămurirea sistematică unitară a lumii.

Socotim că e îngăduită afirmația că dacă reprezentația dramatică nu implică în structura ei, într-o inerție organică și *valoarea artistică*, în ceea ce are specific esențial acest concept, rămânem permanent la periferia esenței unei regii teatrale. Dar de această probă liminară s-au lovit, anulându-se în veleitățile lor exclusive (fiecare dintre ele reprezentând totuși un soi de progres față de ceea ce preceda), toate formele regizorale, de când conceptul acesta a căpătat existență de sine stătătoare. Fie că reprezintă numai una singură dintre dimensiunile a ceea ce ar trebui să fie *arta regiei dramatice* (decorul la Meiningen, amănuntul psi-

[1] Vezi „*România literară*", iulie, 1932.

hologic în teatrul naturalist, fantezia, spontaneitatea și esențialitatea stilizatoare în teatrul pur, ieșit din vederea despre artă a lui Gordon Craig), fie că reprezintă un procedeu unificator, așa cum îl înțeleg bine gânditorii eclectici, ca Gémier, Hagemann ori Petersen, Kutscher etc., prin stabilirea corelației regizor-ansamblu, care înseamnă însă doar o unificare de suprafață plină de contradicții interioare, specificul, esența problemei nu sunt atinse. Căci deși nu o putem formula teoretic azi, *arta regiei teatrale* (implicând și pe aceea a *cinematografului*, care e doar o specie a aceluiași gen, cu adaosul artei fotografice și al multiplicării mecanice) ne apare în viitor ca un organism autentic, deci pe toate dimensiunile existenței. Mai mult oarecum ca s-o opunem la tot ceea ce e socotit fără temei drept sistematizat până acum, vom numi această regie sintetică în funcție de conceptul strict de artă, *Regie autentică.*

(Din vol.: Camil Petrescu – *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Enciclopedică română, 1971.)

SAVA, Ion (1900-1947)

Masca

Omul nu-i decât propria lui caricatură, disimulându-se toată viața, sub diferite măști, în speranța că Dumnezeu, înșelat, îi va rezerva un loc în paradis.

Erau atât de convinși înaintașii noștri că divinitatea nu apreciază figura umană, încât, după cum se poate vedea în pictura grotelor preistorice de la Altamira în Spania sau Comarelles în Franța, în spectacolele sacre încercau să intre în grație zeilor punându-și pe fețe măști de animale sau păsări, singurele ființe în stare să reprezinte duhuri bune. Chipul omenesc nu putea simboliza duhurile bune, după cum credem noi, modernii, în special acei cu privire angelice sau cu virtuțile pe fizionomie.

Străvechii azteci din Mexico sau indienii Mandani din America de Nord, în spectacolele magice: *Ursul* şi *Bizonii* nu voiau să facă altceva decât să treacă neobservaţi ca oameni dincolo de viaţă, luaţi drept animale sacre, cu chipul cărora se mascau. Masca era un fel de paşaport fals la vămile văzduhului.

Mânat de dorinţa de a juca un rol, altul decât el, omul dintr-un început a fost un interpret şi masca un mijloc de a se integra în spectacol pentru a fi remarcat fie de spectatorii divini, fie de cei tereştri.

Tragedianul grec înălţat pe coturni capătă convingerea că se desprinde cât de puţin de pământul pe care-şi dădea seama că zeii nu pot călca precum muritorii şi sub masca divinităţii pe care o reprezenta îşi ascundea ruşinea că e numai om. Masca însă, generoasă, iertătoare, îi absorbea tot zbuciumul sufletesc şi în loc să-i arate dimensiunile omeneşti şi schimonoselile feţei, îi filtra expresia, redându-i-o pură, măreaţă, aşa cum o întrevedea actorul în imaginaţia lui.

Sufletul omului înaripat şi-a dorit întotdeauna un chip sub care să zboare, altul decât acel al carcasei de carne. Dorinţa de eliberare nu e în fond decât dorinţa fiecăruia de a scăpa de sub chipul său supus tuturor prefacerilor fizice.

Cât de fericit trebuie să se fi simţit actorul grec, mic şi cârn, în faţa măştii care-i astupa figura.

Actorul modern a pierdut această pudoare, impunându-şi figura, sub scuza valorilor psihice, până la neruşinare. Pe baza „cerebralităţii" un chip de babă turcească îl reprezintă pe Hamlet şi altul de scapet pe Ofelia; confesiuni pentru motivul că figura e omenească. Dar cu reprezentarea celor supraomeneşti cum rămâne?

Când teatrul n-a mai fost sacru, magic, eroic şi a căzut între oameni aducând pe scenă dramele de alcov, micile patimi, meschinăriile sociale, crimele poliţiste şi farsele stupide, masca a fugit, lăsând figura actorului să degringoleze... Astăzi când teatrul burghez îşi trăieşte ultimile zile, de undeva masca surâde.

Şi cinematograful a simţit nevoia măştii şi „primul plan" nu este altceva decât mască. Pentru punctarea unor stări sufleteşti principale, generând acţiuni, se utilizează primul plan, care măreşte figura omenească de 10-15 ori, pentru a face posibilă expresia justă.

Am văzut la Roma o expoziție de măști ale teatrului antic japonez. Din convorbirile avute cu domnul Soiki Nogamu am desprins sensurile adânci și deosebirile dintre masca teatrului asiatic și masca teatrului grec. Japonezii au luat masca de la indieni și de la chinezi între secolele al XI-lea și al XII-lea.

În teatrul grec când actorul trebuia să schimbe expresia personajului schimba masca. Masca avea expresie fixă. Inconvenientul acesta îl prezentau și măștile chineze și măștile japoneze, până în secolul al XV-lea, când artiști ca Mikko, Miroku, Shakusum, au reușit să dea măștii o expresie umană, o trăire, forța de a se face vie.

Măștile de lac, colorate, întrebuințate în drama japoneză numită Noh, sunt opera unor artiști sculptori capabili să înțeleagă personajul, nu în expresie statică, în poză, ca în teatrul grec, ci în mișcare obținând trăsătura sintetică a fizionomiei personajului la maximum de intensitate, așa-zisa: Expresie fundamentală.

Actorul, punând masca, o va mișca și îi va completa viața prin atitudine și interpretare verbală atât cât permite expresia fundamentală. E însăși esența artei actoricești în această idee. Cuvântul japonez Noh, care definește drama, înseamnă „maximum de abilitate teatrală".

Mașinile cu care se va juca *Macbeth*, create de mine, nu sunt altceva decât expresia dinamică în maxim grad de tensiune a personajului respectiv. Ele sunt mai vii pentru personaj decât figura omenească a actorului, pentru că, mișcate, nu evoluează decât în jurul expresiei fundamentale.

Figura omenească neevocând tipul și supusă infinitelor spasme musculare, n-ar putea să izoleze expresia de bază, n-ar putea, dacă ar izola-o, să se concentreze pe durată asupra ei și n-ar putea elimina din juru-i celelalte expresii străine, parazite.

(Din rev.: *Lumea*, nr. 8, 1945.)

SILVESTRU, Valentin (1924-1996)

Conceptul românesc de teatralitate

(...) O impresie mai generală e aceea că teatrul românesc de azi excelează prin *atitudine*, termen care solicită înțelegerea noastră într-un mod foarte complex. Ea se manifestă în dezvăluirea legăturilor artei cu lumea de azi – în acest sens vădindu-se ca pilduitoare fie spectacolul de dramă *Petru Rareș*, fie cel de comedie satirică *Opinia publică* – ca și în identificarea noilor calități, a perspectivei civice, etice, sentimentale a omului modern asupra evenimentelor și asupra lui însuși. Introspecția până în straturile cele mai profunde și mai misterioase ale microcosmosului și proiectarea individului într-un macrocosmos ideatic par a fi coordonatele cele mai frecvente ale actului teatral sub raportul atitudinii.

Această atitudine e mai certă în plan strict estetic, exprimându-se într-o interpretare ținând de optică personală, reclamând o permanentă evaluare și reevaluare a operelor, situațiilor, personajelor, detaliilor, luându-și libertatea raportării la un sistem de referințe nutrit nu numai de opera literară și tradițiile profesiei, ci și de elementele stilului artistic contemporan.

În această arie se declară azi poziția principală față de teatrul unei epoci anterioare, teatrul reconstitutiv, în care frumosul nu era cu necesitate raportat, funcția civică fiind rezervată îndeosebi (și în cel mai bun caz) lucrării literare, elementele configurative ale mediului social-istoric spectrului plastic, iar recompunerea psihologică a omului și implantarea sa într-o tipologie – exclusiv actorului.

Poate cea mai pregnantă concretizare a *atitudinii* se observă în alegerea liberă a formei, pe care spectatorul nu mai este invitat s-o autentifice sub raport documentar, sau să n-o observe, ca neutră, ci s-o accepte ca posibilă „semnificând realul", cum spun structuraliștii, chiar dacă violentează realitatea anterior cunoscută, în măsura în care e convins, prin convenție, de consubstanțialitatea ei cu opera. (...)

Conceptul românesc actual de teatralitate se află în antiteză cu un concept anterior, de teatru reconstitutiv, declamator și neevoluat sub raportul compoziției de ansamblu. Dar nu se află într-o *contradicție* ireductibilă cu teatrul de odinioară; istoricește vorbind, elementul de discontinuitate coexistă cu puternice elemente de continuitate. Interpretând, constituindu-și o optică proprie, cele mai reprezentative opere teatrale actuale se află pe făgașul esențial al teatrului ca artă, care și-a propus din toate timpurile să fie un „tipar al veacului" (Shakespeare), „un punct de vedere asupra lumii" (Victor Hugo). Deopotrivă, aceste opere triază și înglobează, într-o sinteză modernă, cele mai îndrăznețe încercări ale artiștilor de altădată. (...)

Vorbind de libertatea formei, semnalăm implicit *capacitatea de invenție a creatorilor*. Refuzând restituțiile sleite și nemulțumindu-se cu înțelesurile aleatorii, ei caută procedee, tehnici, forme care să-l atragă pe spectator pe drumul ideii propuse, să-l determine a fi copărtaș la actul scenic și să integreze gândirea operei teatrale în viața sa personală (...)

Se nasc totodată și convenții noi.

(...) „O operă de artă devine, «națională» prin ritmul lăuntric, prin felul cum tâlcuiește o realitate, prin adânca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul care niciodată nu se desminte, pentru anume forme, prin dragostea invincibilă față de un anumit fel de a fi, și prin ocolirea altora."[1] Evident, aici e și una din cele mai fertile deschideri spre universalitate.

Căci nici o căutare autentică a specificității naționale nu e izolată de aspirația spre universalitate a operei teatrale, ci pare să fie mai degrabă una din modalitățile ei eficiente.

Încercările (sporadice) de a schița originalitatea unui concept românesc de teatralitate (sporadice și ezitante, pentru că la noi teatrologia pendulează încă între cercetarea istorică și critica jurnalistă) sunt în orice caz consonante cu problematica modernă a domeniului. (...)

(Din vol.: Valentin Silvestru – *Spectacole în cerneală*, Ed. Meridiane, 1972.)

---

[1] Lucian Blaga – *Filosofia stilului*, București, 1924.

MAZILU, Teodor – STRIHAN, Andrei

Comic şi tragic

A.S. – ...comicul, deşi vizează o parte limitată a universului uman, compensează prin puterea de a forma adâncurile sufletului omenesc şi ale organismului social, cărora le surprinde mişcarea în articulaţiile ei cele mai intime...

T.M. – ...comicul este expresia libertăţii interioare a individului, nevoia individului de a se autocunoaşte, este inteligenţa lui prin care îşi măsoară propriile limite, este capacitatea lui de a înţelege pe alţii, este în sfârşit posibilitatea lui de a reveni la realitatea înconjurătoare. În vreme ce tragicul ne dă un sentiment de izolare şi de damnaţiune, comicul ne dă un sentiment de expansiune şi de libertate.

A.S. – Aş adăuga că, prin intermediul comicului, considerat ca mod de a privi lumea şi ca expresie a vitalităţii şi lucidităţii, omul are putinţa de a-şi compensa înfrângerile detaşându-se de condiţia tragică.

T.M. – Nu e vorba de o compensaţie. După părerea mea, comicul este tragicul depăşit. Comicul include chiar formele cele mai adânci ale tragicului. Eu cred că adevăratul comic trece prin tragic ca printr-un purgatoriu, îşi înţelege impasurile şi ajunge la o zonă de libertate. Şi dacă ne gândim la efectele aproape inerente comicului şi la efectele aproape inerente tragicului, adică la râs şi la plâns, ele, cred eu, confirmă aceste păreri. Înţeleg, aşadar, prin comic zona intimă de libertate a individului, admiţând că el a trecut de acum prin tragic. Tragicul este o treaptă a comicului şi cred că nu se poate ajunge la comic adânc fără ca acesta să nu fi plătit un tribut tragicului.

A.S. – Acceptând destinul, personajele comice deşi mai rezonabile, nu apar lipsite de măreţie şi de forţa pe care o exercită eroii tragici care se înhamă la o luptă inegală dar nobilă împotriva destinului?

T.M. – Nu trebuie să confundăm înţelegerea cu lipsa de măreţie. (...) Eu concep comicul drept o posibilitate de a ne privi

existența cu luciditate, de a nu ne lăsa copleșiți de realitate. (...) Pentru mine, comicul este posibilitatea de a privi viața într-o stare de supremă conștiință. Dacă nu privim însă realitatea într-o asemenea stare de totală inteligență, de totală stare de conștiință, noi putem descoperi că aceeași realitate plină de contradicții, poate să fie o realitate tragică.

Prin urmare, cred că personajele tragice refuză să accepte realitatea – acest refuz are, desigur, grandoare –, acest refuz naște fraze sublime, dar acest refuz aruncă individul în groapa cu lei a contradicțiilor. Personajul comic nu se revoltă împotriva legilor naturii, el le acceptă. Această acceptare nu înseamnă umilință, nici teamă, ci înțelegere. De aceea, în mod paradoxal, moartea personajelor comice e mai zguduitoare într-un fel decât cea a personajelor tragice. Personajele tragice prin structura lor sunt oarecum familiarizate cu moartea.

Comicul este și o necesitate interioară. Eu cred, greșit sau nu, că se poate vorbi de „nevoia de comic" dar mă îndoiesc că se poate vorbi de „nevoia de tragic". Comicul este deci o necesitate primordială, fără de care interioritatea individului se degradează, se atrofiază, pot apărea tot felul de traumatisme psihice grave. Comicul este la fel de necesar ca și proteinele. Din lipsa simțului umorului am văzut oameni zdrobiți sub povara unor false probleme, unor contradicții ireale, unor refulări. Comicul are, deci, misiunea de a ordona viața noastră interioară, de a o simplifica, de a o păstra într-o stare de prospețime. Fără spirit critic, fără o viziune comică, fără satiră lâncezește nu numai individul, ci și societatea. O societate care se refuză lucidității, care se opune satirei, se degradează inevitabil. Comicul ajută deci direct la conservarea speciei, la dinamismul și sănătatea unei societăți... Comicul este deci absolut indispensabil existenței, este o atitudine necesară.

(Din vol.: A. Strihan – *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, Ed. Științifică, 1972.)

CIULEI, Liviu (n. 1923)

Teatralizarea picturii de teatru

Cerința privind „teatralizarea" spectacolului de teatru – în întregime, sau a uneia dintre artele componente lui – a fost provocată, de cele mai multe ori, de-a lungul vremii, de o abatere de la forma de expresie proprie artei teatrale.

Împotriva unor atari abateri s-au ridicat proteste, dar remediile nu au fost totdeauna mai puțin discutabile, fie pentru că erau excesive, fie schematice.

De aceea, susținerea titlului acestui articol se cere motivată cu claritate.

De ce să se pledeze pentru o pictură de teatru „teatralizată"? De ce să se ceară acest lucru acum, în faza actuală de dezvoltare a scenografiei noastre? Ce înțelegem prin teatralizarea picturii de teatru?

În cadrul istoriei artelor, scenografia urmează îndeaproape tendințele generale ale celorlalte arte și mai ales cea particulară picturii. Multitudinea exemplelor mă scutește să citez. Logică apare deci și străduința scenografiei noastre de a-și găsi în ea modul de exprimare realist-socialistă.

Aceste străduințe au prilejuit multe succese și un real progres în domeniul scenografiei, progres mult mai pronunțat decât în celelalte discipline artistice care converg spre rezultanta spectacol. De pildă, regia de teatru și disciplina imediat dependentă de aceasta, jocul actorilor, nu au progresat în aceeași măsură. Fără îndoială că această creștere inegală este în dauna întregului, a spectacolului, cu atât mai mult cu cât creșterea e cantitativă, nu calitativă (în conținutul de idei).

Actele componente ale sintezei spectacolului trebuie să se proporționeze cu modestie și respect unul față de celălalt, trebuie să țină seama de întreg; acesta realizează scenic acțiunea în desfășurarea ei dramatică și mijlocește pătrunderea ideii principale până în conștiința spectatorului.

De multe ori, decoruri prea proeminente sufocau pe actor.

Străinii care ne-au vizitat țara și au fost oaspeții teatrelor noastre, ne-au adus nu o dată darul criticii lor în acest sens.

Dimpotrivă, critica noastră de specialitate nu a dirijat scenografia. În cronicile dramatice, abia apare un calificativ sumar și cu totul formal în legătură cu decorurile, fără a le pune însă în vreun fel în discuție. (...)

Din păcate, naturalismul apărut în decorul de teatru la noi a fost și, în parte este însă, rezultatul unui asemenea „prizonierat" față de realitate.

Vina acestui lucru nu stă în lipsa de talent, sau în lipsa de cunoștințe profesionale a pictorilor noștri de teatru. Dimpotrivă, o revărsare abundentă de talent și studiu a fost investită în spectacolele noastre. De multe ori, „efortul" depus era chiar exagerat, și am să fiu mai clar.

În dorința obținerii unei opere „cât mai realiste", mulți scenografi și-au dăruit luni de zile pentru studierea unei piese, pentru realizarea ei în amănunte multiple și exacte. Stilul epocii era urmărit cu asiduitate și redat cu meticulozitate. Realitatea epocii însă, în sensurile ei, scăpa scenografilor.

Rareori s-a ținut seama de faptul că imaginea artistică nu trebuie să cuprindă în aspectul ei concret aceste sensuri și că ele pot apărea mai eficient dacă se ține seama că realitatea le conține ca o valoare potențială.

În dorința de a transpune întocmai realitatea, chiar când se alegea o realitate poetică, adesea se rivaliza cu natura, încercând de exemplu a-i reda frumusețea. (...)

Teatrul față de alte arte este foarte generos în puterea lui de sugerare. Un amănunt, dacă este pus în valoare, ajută pe spectator să confabuleze, și trimiterea în această lume imaginativă a spectatorului poate fi făcută cu precizie. (...) În arta teatrului dorința de a arăta *totul* creează tocmai o limită în posibilitatea spectatorului de a imagina. Măiestria artistului de teatru constă, în mare măsură, în a sugera cu un element, ferind întregul, lăsându-l la puterea de completare a spectatorilor. (...) Teatralizarea nu de dragul teatralizării, nu pentru a stârni artificial interesul, sau pentru a face neapărat altfel decât în realitatea imediată, ci pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenice.

(...) Măreț apare, în toată frumusețea lui, elementul arhitectural românesc, în decorurile scenografului Toni Gheorghiu, create pentru opera *Ioan Vodă cel Cumplit*. El este amplificat, capătă valoare scenică, așa cum scenice devin și picturile murale și elementele de tapiserie și broderie veche, populară, domnească sau bisericească. Amplificat teatral este și detaliul ornamental al costumului, și însăși croiala lui. Totul capătă proporții de monumental, fiind rezolvat cu deosebit bun gust, alimentat din izvorul minunatei noastre arte naționale, pătrunse în esența ei.

Totul putea să fie tratat în stilul pompier, în care decorul de operă cade atât de ușor, și de a cărei tradiție nu ne-am scuturat încă pe de-a întregul, dar păstrarea echilibrului arhitecturii românești și redarea scenică a acestui echilibru au prilejuit un minunat decor, poate unul dintre primele care transpun teatral minunățiile artistice ale poporului nostru.

(Din rev.: *Teatrul*, nr. 2, 1956.)

STANCA, Radu (1920-1962)

„Reteatralizarea" teatrului

Într-un articol substanțial, publicat în nr. 2 al revistei „Teatrul", Liviu Ciulei pledează pentru „teatralizarea picturii de teatru", ca pentru un act fățiș de supunere a așa-numitei „arte scenografice" față de arta, mai cuprinzătoare și mai complexă, „a spectacolului".

(...) Tot mai clar apare astăzi iubitorilor scenei că teatrul este o expresie a vieții, specificată de elemente proprii, ce-l diferențiază de toate celelalte forme de exprimare artistică a vieții. Teatrul nu este, prin urmare, numai o artă colectivă ce însumează laolaltă o seamă de alte arte individuale, precum poezia, dansul, pantomima, pictura sau muzica ce-și dezbat ele înseși supremația, ci mai este și *teatrul* propriu-zis; iar acest fapt obligă toate celelalte arte componente să se adapteze la esența lui personală, să se „teatralizeze".

Din acest punct de vedere, istoria modernă a teatrului este o istorie a luptelor intestine duse de artele componente ale spectacolului pentru supremație. (...)

...Apărând ca un fenomen instinctiv, nediferențiat, în antichitate (choregonul) sau ca un dat intrinsec în perioadele de mare înflorire a artei spectacolului (Shakespeare ca regizor), ea (arta regizorului) devine un concept limpede în timpurile noastre, după ce experiența tuturor rebeliunilor poetice sau actoricești i-au făcut necesară, în mod științific, prezența. Rostul artei regizorale este acela de a da viață spectacolului de teatru. Ea trebuie să „contamineze" pentru aceasta atât pe poet, cât și pe actor, și în fine publicul, de ceea ce este specific teatrului. Și cum o face? Îmbinând toți acești factori în cadrul spectacolului, sintetizându-i pe toți trei într-un întreg creator, în care – prin contagiune reciprocă – poetul devine „dramaturg", mimul – actor, iar contemplatorul izolat – public.

Astfel, regizorul obligă, prin felul cum transfigurează scenic textul poetului, ca acesta – întrucât participă la complexul spectacolului – *să-l presupună* pe actor. De asemenea, regizorul obligă, ca la rândul său, mimul *să presupună* în actul său creator, cu imagini răzlețe, nici imaginea sa proprie de mim, ci imaginile poetului cărora, prin întruchipare, să le dea viață teatrală. În sfârșit, e limpede că spectacolul realizat de regizor *presupune* publicul, care, de asemenea, nu poate deveni public decât *presupunând* un spectacol.

Conglomeratul de arte devine, sub mâna regizorului ce-l frământă, un conglomerat *artistic*. Textul poetului nu mai e un simplu text poetic, ci o „piesă de teatru", mimul nu mai e un simplu choreut, ci un „interpret teatral", masa de spectatori nu mai e o asistență indiferentă, ci un receptacol viu, un „public de teatru". (...)

Articolul lui Liviu Ciulei are valoare de simptom (...) Regizorul trebuie să se resemneze la ceea ce face frumusețea artei sale: anonimatul ei. Lipsa de materialitate palpabilă a mijloacelor sale de creație dă artei sale un plus de demnitate și o așează la răscrucea dintre concretețea creației artistice și procesul abstract al concepției artistice.

(...) Regizorul trebuie să se exprime, în spectacol, nu numai pe sine, ci el trebuie să dea mereu viață unui organism suprain-

dividual, cu structuri proprii, cu modalităţi specifice, cu categorii aparte, de sine stătătoare. Regizorul trebuie, într-un cuvânt, să facă mereu *teatru*.

Iată de ce consider că „reteatralizarea teatrului" este o comandă hotărâtoare a ceasului de faţă.

(Din rev.: *Teatrul*, nr. 4, 1956.)

TEODORESCU, Crin (1923-1970)

Revitalizarea teatrului

Dacă în prima jumătate a veacului strigătul de luptă al acelora care voiau să smulgă teatrul din impasul convenţiilor naturalisto-bulevardiero-burgheze, în care acesta singur se înnămolise, era: *reteatralizarea teatrului!* astăzi acest strigăt este: *revitalizarea teatrului!*

Atunci, se spera că „adevăratul" teatru va putea fi salvat prin *artificiul scenic*, prin *regie*.

Astăzi, aceeaşi salvare, unii o aşteaptă de la reînsufleţirea jocului dramatic, de la o angajare actoricească intensificată, adesea până la paroxism, şi totală, până la viscere. De la acest joc fizic paroxistic se aşteaptă spargerea nu numai a convenţiilor teatrale încă în vigoare, ci, în principal, spargerea barierelor care separă azi scena de sală şi contopirea în aceeaşi înlănţuire magică a actorilor şi publicului. Artaud este declarat noul Alah, iar Grotowski, trupa lui Living-Theatre, Peter Brook, Marowitz ş.a. sunt noii lui profeţi. (În acelaşi perimetru se înscrie şi experienţa italienească cu spectacolul *Orlando furioso*, din care am văzut recent la televizor câteva interesante fragmente.)

Dacă înainte sforţările avangardei vizau soluţii în *artă* (esteţism, stilizare, joc mecanic etc.), astăzi aceste sforţări vizează, poate mai ambiţioase, soluţii în *viaţă*.

Cam acesta ar fi – schiţat firesc în câteva linii foarte generale (şi voit simplificatoare pentru a-l face mai sesizabil) – modul

în care se pune, azi, în lumea culturilor cu veche tradiție, teorema estetică a Artei Teatrului.

Nu pot ca în aceste prea puține rânduri să angajez discutarea temeiurilor și îndreptățirilor acestor preconizări, nici să le profetizez eșecul sau izbânda. Am urmărit doar să dau o formulare clară, bilanțieră dacă vreți, a aspirațiilor și obsesiilor, resimțite nu întotdeauna și de toți la fel de clar, care bântuie azi lumea teatrului apusean.

Mă refer, firește, la situația resimțită și înregistrată ca atare acolo, de acele hipersensibile seismografe intelectuale, pe care le constituie cei câțiva artiști ce dau personalitate, culoare și contur unei epoci și nu la masa informă a fenomenului, care întotdeauna rămâne solul tern și mâlos de unde înfloresc orhideele veacului. E drept însă că acest sol are meritul inerției, al rutinei, adică a menținerii fenomenului în continuitate și în permanență.

De aceea am vorbit despre Arta Teatrului cu majuscule, pentru a o diferenția de teatru – ca – industrie, sau ca formă instituționalizată. Între primul concept și celelalte categorii nu este obligatoriu, de plano, un fenomen de respingere. Dar cât de rare sunt, totuși, ocaziile de coincidență!...

De aceea nu trebuie confundată prosperitatea industriei teatrale cu o reală vitalitate a teatrului – după cum nici o perfectă funcționare a mașinăriei instituționale nu atestă aceasta.

Să aruncăm, de pildă, o privire rapidă asupra situației teatrelor pariziene, distanța oferindu-ne, poate, avantajul unei discerneri mai esențiale. Aici, unde întotdeauna teatrul a însemnat în primul rând dramaturgie, opera autorului, se resimte, în rândurile avangardei, o oboseală. A obosit atât avangarda literară, cunoscută sub eticheta convențională, și de altfel improprie, de „teatru al absurdului", ai cărei corifei, îmblânziți și domesticiți, au ajuns la Nobel și la Academie (cultura *burgheză* are, totuși, stomac tare, nu se teme de indigestie!).

Dar a obosit, pe de altă parte, și cealaltă avangardă a teatrului „popular", a animatorilor-misionari ai propagării „culturii" în masă. „Cultură" înțeleasă de ei la modul abstract, ca niște intelectuali ce sunt, crescuți în cultul marilor opere literare. (...)

Dar de ce să ne ducem așa departe, când și pe la noi „revitalizarea" teatrului e confundată de unii cu dezgroparea euforică a

vodevilului și a bulevardului, a tot felul de piese acefale și aptere, produse pentru a cultiva mediocritatea și a o perpetua prin satisfacții mediocre (vezi *Floarea de cactus*, *Boeing-boeing* și alte asemenea „flori" de aceeași fabricație). Celor ce s-au entuziasmat văzând cât de simplă era soluția salvatoare trebuie să le spun – cu toată părerea de rău că-i mâhnesc, stricându-le starea de euforie – că nu le pot împărtăși entuziasmul. Și noi cunoaștem aceste soluții, încă de acum 25 de ani, dar nu pe această cale a „plăcerilor sărace" – cum le numea Brecht – am înțeles revitalizarea teatrului. Ci împotriva ei!

(Din rev.: *Teatru*, nr. 3, 1970.)

PENCIULESCU, Radu (n. 1930)

Sinteza teatrală

(...) Dacă e evident că orice lectură, orice audiție muzicală, orice contact cu opera plastică, este o interpretare, o descoperire de valori noi, insolite, stimulatoare, cine mai poate cu seriozitate contesta dreptul regizorului de a citi în felul său și pe Shakespeare, și pe Adamov, și pe Büchner, și pe Beckett? Violentarea sensului unor opere ale trecutului (uneori ale trecutului foarte apropiat) apare ca o necesitate a conștiinței noastre colective, a refuzului de a părăsi discuția gravă în jurul condiției umane, discuție născută de evenimentele care vin zilnic să excite sau să ultragieze sensibilitatea noastră. Dialogul nostru cu opera, ca și dialogul nostru cu spectatorul, se dezvăluie mereu înnoit de faptul că suntem indisolubili legați de timpul nostru, de problemele lui, de ritmul lui.

Există desigur și opere neinterpretabile, opere închise, opere ale unei unice lecturi. Dar la acestea nu ne oprim, pentru că claritatea lor vine ori dintr-o lipsă de profunzime problematică, ori dintr-o lipsă de conținut poetic; ori din amândouă.

Meyerhold spunea, în *Teatrul naturalist și teatrul stărilor sufletești*: „Dorința de a monta totul, cu orice preț, teama de mister de neterminat, au transformat teatrul într-o ilustrare a cuvintelor autorului." Deci teatrul naturalist în care autorul era rege și toate eforturile regizorului mergeau spre slujirea cât mai completă a operei, comitea, de fapt, marea trădare – trădarea sensului și a poeticii. Pentru apărarea inefabilului, a poeticii, s-au dus în teatru, cum știm, lupte înverșunate, pentru că numai legate de inefabil și de poetică apăreau trăsăturile specificității teatrale. Și cum e firesc, dorința de definire a acestei specificități s-a manifestat cel mai adesea în domeniul esteticii, în domeniul mijloacelor de expresie.

Tot Meyerhold spune, în *Prime eseuri pentru un teatru stilizat*: „Teatrul pune întotdeauna în valoare o divergență între creatorii care se prezintă în colectiv în fața publicului. Autorul, regizorul, actorul, decoratorul, compozitorul nu reușesc să se topească în opera lor comună."

Azi ne pare limpede că toate formele de ireverență ale scenei față de literatură se pot explica prin dorința de a descoperi spiritul teatrului – ca artă de sine stătătoare – adică sinteza superioară a factorilor componenți. În această sinteză, în condițiile ideale, componenții își pierd particularitățile individuale, iar faptul teatral se încununează de o calitate nouă, proprie, care înseamnă, în orice caz, mai mult decât suma calităților componenților.

Și teatrul, din domeniul autorului, devine – în primele decenii ale secolului – tot mai mult domeniul regizorului care îi inventă noul limbaj. Apoi asistăm la un proces lent dar sever de evoluție a regizorului de la funcția de tiran la cea de ghid, pentru ca azi, o explozie uriașă de noi forme de expresie teatrală să repună în discuție și opera, și regizorul, și actorul, și publicul.

Acum, în focul marii contestări a produselor culturale ale civilizației europene care-și întrevede crepusculul, prima victimă – și bineînțeles nu numai în teatru – e opera ca sistem de echilibrare de gust, mijloace, sensuri, cod. Ea e coborâtă de pe piedestalul pe care o așezase secolul al XIX-lea și aruncată mulțimilor. Demontată, sfâșiată și maltratată, va rezista – visul cel mai generos al suprarealiștilor – numai conținând grăuntele de preț

ultimul, indefinibilul, care nu mai poate fi distrus pentru că e produs de subconştientul colectiv al omenirii, e legat de aspiraţia ei cea mai intimă: de iubire, de revoluţie. Greu îşi mai poate păstra regizorul, în această furtună a tuturor posibilităţilor, galonele de comandant al spectacolului. Sinteza teatrală include acum o infinitate de creatori şi de interpreţi şi regizorul nu-i mai revine, ca şi autorului, decât un rol de participant – un rol modest, dar generos – de eliberator de energii al căror punct terminus e adesea imprevizibil.

E greu să spunem cum va fi teatrul de mâine, care vor fi funcţiile sale. Deocamdată, nenumărate idei au fost eliberate. Ideile circulă, în fine, pe stradă, printre noi.

Vom asista oare şi la ordonarea lor într-o gândire?

(Din rev.: „Contemporanul", 11 septembrie, 1970.)

CERNESCU, Dinu (n. 1935)

Pentru un teatru politic

Nu cred să existe un teatru de calitate în afara unei opţiuni politice. Chiar şi acele spectacole aşa-zis neangajate aparţin totuşi unei atitudini politice tocmai prin refuzul de a avea o atitudine precisă. Evadarea din realitate – sau închiderea ochilor în faţa realităţii – este şi ea clară şi precisă opţiune.

Realitatea nu trebuie să fie arătată nimănui cu degetul, ea – fiind însăşi viaţa – se impune de la sine. (...)

Orice teatru care se vrea conştient, care priveşte cu seriozitate marile probleme ale epocii contemporane, este politic prin esenţa sa, pentru că orice atitudine filosofică a unui creator faţă de realitate este implicit şi o artă politică, nu numai o artă poetică, sau, de fapt, amândouă la un loc.

Dacă atitudinea evazionistă nu mă interesează şi dacă textişoarele cu „înţepături" şi „aluzii" le disprețuiesc, trebuie să mărturisesc că sunt deosebit de preocupat de un teatru care să se

dedice studierii și producerii spectacolelor politice agitatorice și a textelor de acest gen. Acest teatru poate și trebuie să fie diferit de celelalte teatre existente la ora actuală.

De mult timp sunt preocupat de un teatru care să studieze și să producă spectacole actuale, mereu în pas cu preocupările de progres și de dezvoltare ale țării. Un teatru, care, funcționând în cadrul legislației generale, să fie totuși scutit de anumite obligații birocratice, pentru a fi apt de a selecționa rapid (deci util) textele noi românești, tinerele talente actoricești sau regizorale. Teatrul care să aibă o schemă redusă la maximum, dar elastică în același timp, după necesități. Într-un cuvânt, un teatru extrem de „sărac" (ca să folosesc o expresie cu un caracter mai larg a lui Grotowski). Dar care să-și propună sarcini artistice și politice deosebit de ambițioase.

În peisajul teatral al oricărei țări cu o cultură teatrală dezvoltată, teatrele mici au jucat și continuă să joace un rol deosebit de important. În jurul formațiilor profesionale de acest gen s-a dezvoltat întoteauna dramaturgia națională, s-au grupat dramaturgii debutanți, și tot în jurul acestui gen de teatre tinerii scriitori au cunoscut contactul (întotdeauna deosebit de util) cu publicul; scriitori care au devenit mai târziu, datorită acestor experiențe, dramaturgii de bază ai unei națiuni.

În astfel de teatre s-au putut experimenta și crea forme agitatorice de spectacol, forme politice directe, percutante, forme ce au avut o mare valoare agitatorică atât în clipa când au apărut, cât și după aceea, când au continuat să exercite o mare și reală influență asupra mișcării teatrale universale.

În viața internă a unor astfel de teatre mici a fost posibilă formarea, crearea și dezvoltarea profesională a unui colectiv de 10-12 actori; imprimarea unui stil de muncă unitar și crearea unui mod de gândire unic, atât din punct de vedere profesional, cât și politic.

În astfel de colective s-a putut dezvolta spiritul de echipă, centrat în jurul unui regizor animator, regizor care, la rândul său, și-a putut dezvolta și concretiza crezul său artistic, ideologic.

(...) Un astfel de teatru poate și trebuie să organizeze turnee în țară, de pe cu totul alte principii decât sunt organizate actualele turnee. Neavând nevoie de mari desfășurări scenografice, acest

teatru trebuie să joace în centre universitare, în săli de sport, în aer liber, în orice spații polivalente.

Un oraș sau un centru vizitat de acest teatru nu va fi pur și simplu „vizitat" de către colectivul de actori. Dramaturgii care au scris sau care vor să scrie pentru acest teatru vor merge și ei în aceste turnee, și astfel se va stabili o legătură trainică, directă, reală, între membrii colectivului și cei vizați.

Un astfel de teatru trebuie să se deosebească de celelalte teatre tocmai prin principiul său de „economie estetică". Un teatru fără mochete elegante, fără fotolii tapisate, fără jocuri de lumini savante, fără decoruri costisitoare – jucat și gândit în și pentru un spațiu polivalent – care poate fi de multe ori o scenă și de multe ori nu. Preocuparea principală fiind textul, jocul actorilor și ideea regizoral-dinamică a spectacolului.

Din păcate, un astfel de teatru ne lipsește.

(Din rev.: *Contemporanul*, 15 iunie 1972.)

BELIGAN, Radu (n. 1918)

Pretexte și subtexte

Ori de câte ori se vorbește de criza teatrului sunt într-un fel, mulțumit. Pentru a supraviețui scena are nevoie de o permanentă neliniște. Ea trebuie să fie mereu confruntaăa cu spaima dispariției, cu moartea iminentă. N-are voie să somnoleze și să se legene în visuri de mărire. E necesar să-i fie frică de monștri, să se împotrivească, să lupte. Altminteri ar fi într-o primejdie reală.

(...) Am auzit de curând pe cineva spunând că cinematograful și-a semnat actul de deces în ziua în care din mut a devenit vorbitor și că șansa care se oferă teatrului este de a elimina pe cât posibil, cuvântul, înlocuindu-l cu acțiunea fizică. Literatura – mai adăuga el – e un corp străin pe care scena trebuie să-l limiteze pe cât posibil, înlăturându-l. Chiar dacă nu în termeni atât de drastici, astfel gândesc și unii tineri preocupați să insufle scenei

un sânge proaspăt. Fenomenul își are multiple explicații și fără îndoială că o suită de piese mediocre, reprezentate într-un timp, și lunga dispariție a expresiei corporale din instrumentele de lucru ale actorului au avut efecte nocive. Dar nu aș putea în nici un caz adera la acest curent al automatizării spectacolului și care ridică la un rang exorbitant acțiunea fizică. Cum aș putea socoti că textul reprezintă în teatru o infiltrație provenită din alt domeniu, stânjenind mai mult decât sprijinind un spectacol? Cum aș putea accepta ideea că imixtiunile într-un text sunt legitimate de succesul unei reprezentații? Este adevărat că teatrul constituie o manifestare de totalitate, dar poezia dramatică rămâne suverană acestui întreg. Sunt un vechi și statornic partizan al opiniei conform căreia între poezie și teatru există nu oarecare corespondențe și analogii, ci o înrudire profundă. Mi se pare că a sosit din nou momentul pentru a reactiva acest adevăr, arătând că rădăcinile celor două arte se împlântă în același pământ și există o solidaritate care le leagă. Căci cuvântul nu este pe scenă numai unul din șirul de factori care creează impresia de ansamblu, o valoare sugestivă între altele, adesea chiar mai puțin percutantă decât gestul, un limbaj subsidiar înlăuntrul altui limbaj. Verbul epurat, esențial, nuanțat, reprezintă pentru teatru principalul chip de expresie și mijloc de acțiune. Acțiunea fizică, al doilea dat fundamental al profesiunii noastre, vine abia după aceea, limpezind, conturând, întregind. În ceremonialul magic al scenei, cuvântul nu e descriere ori evocare, ci faptă. Iată de ce nu înțeleg de ce se discută despre sciziunea dintre verb și act în teatru când ar trebui să se vorbească despre deplina lor unitate.

Dacă în ultimele spectacole pe care le-am văzut pantomima a câștigat teren, lucrul nu mă sperie, ci mă bucură, căci acest mod de restrângere a vieții pe scenă a trecut prea multă vreme în umbră. E o contribuție care nu poate decât fertiliza teatrul contemporan. Dar expansiunea spiritului a ruinat definitiv ideea unui teatru clădit exclusiv pe expresia corporală, refuzând textul ca bază de pornire și desprinzând spectacolul de piesă.

Întemeiat pe această convingere, încredințat că trecerea de la liric la dramatic conferă cuvântului o realitate materială, fizică, plastică, pe care literatura n-o poate realiza niciodată, respingând

părerea că tot ceea ce este specific teatrului nu se supune expresiei verbale şi nu e conţinut de dialog.

Antonin Artaud, care se află la originea rebeliunii împotriva cuvântului scris (şi a avut o considerabilă influenţă asupra mişcării artistice contemproane prin critica adusă unui teatru cantonat în minore preocupări psihologice, străin de marile drame ale omului, rupt de tradiţiile teatrului popular), era în chiar manifestele sale infinit mai nuanţat decât tinerii inamici de astăzi ai textului. Cerând artei noastre „să se diferenţieze de text, de cuvântul lor, de literatură", acordând un loc preponderent acţiunii fizice a interpretului, el avea în vedere, totuşi, un teatru care nu se dispensează de limbaj. Pledoaria lui extremă era pentru un teatru în care „Cuvântul va apărea ca o necesitate".

Insurectul Antonin Artaud nu nega funcţia scriitorului într-un spectacol, ci cerea doar să înceteze dualitatea care există între regizor şi autor, ceea ce veţi recunoaşte că e altceva decât substituirea scriitorului cu regizorul.

Sfârşitul cuvântului scris este sfârşitul teatrului. El ar însemna pur şi simplu dispariţia artei noastre. Nu ştiu, fireşte, încotro ne vor duce inovaţiile pe care dintr-o nevoie reală scena la reclamă şi le propune. Ştiu însă că există anumite valori indestructibile, iar nici o revoluţie artistică nu le va clinti. Condiţia naturală a teatrului cult rămâne cuvântul scris. Uneori spectacolul întrece în zbor piesa, dar totdeauna decolează de pe o pagină de hârtie.

Problema opţiunii între text şi pantomimă rămâne o falsă problemă în arta noastră care este, prin definiţie, potrivnică segmentării şi reducerii mijloacelor ei de expresie. Ea rămâne – pentru a cita un vers din Ion Barbu – „un cântec încăpător".

(Din vol.: *Pretexte şi subtexte*, Ed. Meridiane, 1968.)

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA a IV-a

REPERE PENTRU PEISAJUL ULTIMULUI SFERT DE SECOL*

* Alcătuirea fişelor teatrografice cuprinse în *Partea a IV-a: Delia Voicu* (D.V.).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Prioritatea aventurii colective și autoritatea regizorală

Anii '60, marcați de idealurile reformatoare ale epocii, vor afirma și impune ideea de grup. Ea diferă de aceea clasică, de „companie", în măsura în care, acum, intervine o dimensiune politică inedită. Grupurile se constituie pe baza unui program ce implică, în mod egal, activitate teatrală și proiect ideologic, social. Ele nu sunt disociabile, ele se afirmă reciproc, căci a vorbi despre actualitate, a interoga prezentul nu este posibil nici pentru Mnouchkine, nici pentru Julian Beck sau Judith Malina fără a transforma, din interior, structurile, modalitățile de lucru. Aceasta explică importanța acordată „creației colective" și improvizației. A face teatru înseamnă a se regăsi în jurul unui proiect animat de speranța că va avea incidență asupra societății. Pentru a-i confirma eficacitatea, mai întâi el trebuie experimentat în contextul unor echipe ce nu se mai mulțumesc să „interpreteze" texte. Ele își propun să participe și să întrețină efervescența socială în perspectiva unei reînnoiri globale.

O singură excepție, dar una semnificativă: Jerzy Grotowski și Teatrul Laborator. Aici se pleacă de la dorința de restituire a esenței teatrului – raportul actor/spectator – prin intermediul unui control absolut al corpului, fără nici o tentație politică. Grupul se reunește pentru a se libera de presiunea literaturii, nevrând să impună însă nici o revizuire utopică a relațiilor de lucru. Dimpotrivă, conform modelului comunist din epocă, autoritatea liderului Jerzy Grotowski era extremă, indiscutabilă și incontestabilă.

Regizorii care continuă să se confrunte cu textele le supun în cea mai mare parte a timpului unor „scenarii paralele", unor lecturi inspirate de marxism, psihanaliză, ideologii predominante în epocă. Se caută decodarea clasicilor sau din această perspectivă, sau din aceea a „contemporaneizării". Materialul literar e supus unor operații agresive de decupaj, montaj, restructurare în numele puterii de care dispune regizorul autocrat. De cele mai multe ori, preeminența e acordată punctului de vedere prealabil elaborat și impus textului. A pune în scenă înseamnă și a-și exercita puterea. De aceea, când intervențiile nu operează în numele unui program explicit ideologic, ele atacă structura însăși a textului pentru a-l „deschide" în sens explicit modern: formalismul e cealaltă față a regiei autoritare din epocă. Puțini se vor opune acestor tendințe, dar azi ei ne apar ca figurile cele mai complexe, figuri care nu au cedat tentațiilor epocii: Strehler, Chéreau, Stein.

Dispersie spațială și cultul prezenței

Anii '60-'70 se disting prin tentativa de a părăsi locul teatral tradițional pentru a descoperi spații inedite, marginale și abandonate, pentru a juca impunând o nouă relație cu publicul, o intimitate necunoscută. În aceste „adăposturi", teatrul se afirmă ca o activitate nesubordonată ordinii centrale, ca o tentativă de a reînnoi receptivitatea publicului invitat, astfel, să descopere resursele nebănuite ale orașului. A face teatru devine sinonim, mai mult ca oricând, cu o aventură urbană. Practicile acestea își au ca precursori două spectacole istorice: *Orlando furioso*, conceput de Luca Ronconi (1969) în marile hale din centrul Parisului înainte de a fi distruse, și *1789*, realizat șase luni mai târziu de Ariane Mnouchkine și Théâtre du Soleil într-o veche magazie de cartușe, pierdută într-o pădure la marginea Capitalei. Două tentative de „format mare" ce reuneau distribuții importante și un public numeros! Lor le-au succedat alte inițiative animate de aceeași dorință de diseminare în locurile ascunse ale orașului. Spectatorul doritor să le frecventeze era obligat să-și modifice obișnuințele, să-și reînnoiască traseele. Iar la capăt de drum, raportul cu spațiul de joc nu va mai fi nicicând frontal, ci mereu altul, căci din această redistribuire a raporturilor actor–spectator provine ineditul expe-

rienței. Ea e prioritară. Textului, atunci, îi revine o poziție secundară. Tot secolul va fi marcat de aceste jocuri de priorități.

Alte grupuri vor adopta o poziție similară, radicalizând-o chiar. În special școala americană, de la Living Theatre la Bread and Puppet Theatre, preferă inserția în spațiile deschise ale orașului pe care, înfruntând adesea poliția, ei le ocupă temporar. Se joacă în stradă, în piețe, în fața marilor edificii. Teatrul, de astă dată, nu se mai refugiază în „adăposturi", ci se confundă cu esența însăși a experienței urbane: circulația. Acum, ca și în cazul multor aventuri în locuri neteatrale, se practică formatul mic, acțiunea-pilot, evenimentul-șoc. Noutatea spațiului își consumă rapid impactul. De aceea, durata e limitată și se preferă, în general, condensarea în timp.

În căutare permanentă de reînnoire a relației cu spectatorul, teatrul va testa nu numai spațiile publice, ci va pătrunde și în spațiile private, grație „spectacolelor de apartament". Acolo, într-o cameră sau un salon, o comunitate numeric restrânsă redescoperă datele teatrului, bazat în epoca cinematografului și a televiziunii, pe efectul de maximă prezență. Dincolo de varietatea spațiilor, în toate experiențele, e ceea ce a fost căutat. De aceea, reînnoirea locurilor de joc s-a acompaniat de o redescoperire a corpului.

Apoi, când se va produce marele reflux către spațiul de origine, sala și scena în accepția lor clasică, textul își va recăpăta autoritatea, iar cuvântul va fi reabilitat. De la efectul comunitar al anilor '60 se trece către însingurarea anilor '70. Noțiunea de „public" în accepția sa de „colectiv" se retrage în favoarea aceleia de „spectator".

Marea reîntoarcere și poetica memoriei

O dată cu stingerea progresivă a spiritului anului '68, societatea își restaurează vechile cadre și regăsește atracția pentru valorile stabile, din nou readoptate. Nu e vorba de o reîntoarcere reacționară, de o restaurare, ci de o etapă necesară conformă acestei dialectici a contrariilor ce definește secolul. După agitația anilor '60, o anumită pacificare se impune, o liniște se instalează, o regăsire cu trecutul. Fenomenul e general. El intervine în toate artele. O epocă nouă se deschide. Deschidere marcată de un net regres al optimismului istoric, de o pierdere a încrederii în forța

de intervenție a artei în câmpul social, căci acum debutează marele proces intentat ideologiilor, marxismului în primul rând. Din acest punct de vedere, evenimentul decisiv va fi apariția *Arhipelagului Gulag* (1974) al lui Soljeniţîn. Mitul sovietic, în sfârșit, se prăbușește sub impactul acestui denunț violent ce cunoaște un ecou de o extraordinară intensitate. Curentul „noilor filosofi" în Franța, animat de Bernard Henri Lévy și André Glucksman, teoretizează eșecul ideologiei marxiste, deci implicit al voluntarismului politic și al gândirii autoritare elaborate de către un „maître penseur". O decrispare ideologică pe fondul scepticismului caracterizează noua etapă. Ea pune în valoare nu atât ideea progresului, a reînnoirii, cât aceea a reconcilierii cu vocația artei și propriile virtuți. Mișcarea e comună întregului câmp artistic. Teatrul, și el, se înscrie în acestă tendință generală.

Sensul primordial constă în efortul de a se elibera de orice autoritate exterioară artei – îndeosebi ideologică – pentru a valorifica specificul, vocația proprie fiecărei arte. Dominația gândirii politice își pierde puterea, se deschide era autonomiei artisticului. Artele se izolează în numele dorinței de a-și reabilita, fiecare, propriul domeniu. De a-l regăsi, revizui și reintegra.

Pe această bază comună se va afirma, de la mijlocul anilor '70, *poetica memoriei*. Ea implică îndepărtarea de valorile avangardei cu tot ce presupune ea ca voință de ruptură și încredere în progres, în numele dorinței de reabilitare a fundațiilor proprii fiecărei arte în accepția sa clasică. Pictura revine la figurativ, muzica la seducția melodiei, literatura la personaj și narațiune. Dar toate aceste „regăsiri" se realizează pe fond de activitate a memoriei, ce le însoțesc astfel de o adevărată reflecție asupra timpului și a ruinelor. Reîntoarcerea e indisociabilă de experiența mnemonică. E vorba, așadar, nu atât de o simplă abandonare a „esteticii noului", cât de o reelaborare poetică a vechiului, de o reconstrucție imaginară. Revalorizarea specificului fiecărei arte se acompaniază de valorizarea memoriei.

Reabilitarea teatrului de artă

Teatrul anilor '70 redescoperă, în primul rând, prioritatea textului. El redevine centrul activității scenice, aceasta antrenând, în mod logic, un declin al puterii regizorului. Raportul de forțe se

modifică. De acum încolo, textul nu mai suportă agresiunile practicate înainte – tăieturi, montaje, restructurări –, ci e respectat cu o devoțiune de mult uitată. Piesele se joacă în integralitate, cu un respect inedit pentru valorile cuvântului sau normele versului. Dar, mai ales, centrul atenției se deplasează de la vechea „voință de interpretare" la noua „dorință de povestire". Ceea ce contează în primul rând e mai puțin afirmarea unei poziții, deschiderea unei perspective, cât re-povestirea textului. Totul se comunică prin „poveste", prin capacitatea de narare a ei în toate detaliile, în absoluta-i complexitate. Această mutație se operează pe un fond de refuz al vechilor „scenarii paralele" pe care regia le concepea bazându-se, cel mai adesea, pe resursele interpretative ale marxismului, psihanalizei sau ale teoriilor formaliste. Din rebel și deseori tiran, regizorul devine un personaj calm, atent la viața textelor și la resursele interpreților. El nu-și mai afirmă abuziv prezența, nu-și mai expune excesiv punctele de vedere, ci se plasează în postura unui „passeur" al textelor a căror bogăție își propune să o restituie. Agresiunile de altădată sunt abandonate. Calmul unei ascultări afective devine condiția prioritară a regizorului anilor '70–'80.

Această mutație implică o reevaluare a exigențelor de joc. Preocuparea majoră privește personajul și interpretarea-i cât mai complexă. Grija pentru cuvânt devine esențială, centru indispensabil pentru orice regizor și actor dornici de revalorificarea textului. Vocea, în mod firesc, se constituie în element privilegiat, în timp ce importanța expresiei fizice decade. O dată cu această încredere regăsită în text, se angajează și marea reîntoarcere a actorului. Ele sunt indisociabile. Ele își sunt contemporane.

Cum teatrul este o artă a ansamblurilor, o mutație se repercutează la toate nivelurile. Nici unul nu-i poate rămâne străin: legea coerenței reclamă această modificare integrală. De aceea, revenirea la text se acompaniază de reintegrarea locului teatral tradițional. Asemeni fiului rătăcitor care a căutat spații de joc neobișnuite – uzine, biserici, apartamente – regizorul redescoperă meritele teatrului zis „à l'italienne", teatrul de unde se poate auzi un text și privi un actor. Astfel, dorinței de descoperire îi succede securitatea unui spațiu specific, spațiu consacrat doar teatrului. Locului teatral reciclat, străin altădată, îi urmează acum un loc

transmis, adaptat, perfecționat în timp. Ceea ce se caută nu mai e atât constituirea unui grup în contextul unui spațiu ne-teatral, cât exaltarea spectatorului ca identitate unică, sedus, în prezența celorlalți, de imaginarul scenei. Din fotoliul său, el urmărește o povestire, admiră un loc, iubește un actor. Și toate acestea cu sentimentul proustian al unui „teatru regăsit".

Mutațiile semnalate au condus la revalorizarea conceptului de „teatru de artă", desconsiderat în precedentul deceniu. El implică preocuparea pentru un echilibru al termenilor reuniți în jurul textului ca element central. El presupune o valorificare a calității lucrului teatral și, de aceea, regizorul încetează să se prezinte numai ca artist pentru a deveni, de asemenea, un meșteșugar atent la detalii, la culori și vorbe. „Teatrul de artă" reduce personalizarea intervenției fiecărui colaborator, căutând alianța lor pentru a obține un echilibru lipsit de orice aroganță ierarhică și voință de putere. „Teatrul de artă" e expresia unei reconcilieri cu „teatrul ca artă".

Teritoriile repertoriului

Această recentrare asupra textului fără suport ideologic și fără perspectivă politică va antrena mutații în repertoriu. De la mijlocul anilor '70, scade autoritatea lui Brecht în favoarea opusului său, Cehov, autor indiferent la programe și preocupat în special de destine individuale. Textele sale sunt reluate, revizitate, rejucate de Strehler sau Brook, Stein sau Grüber. Aceasta va conduce la o extraordinară redescoperire a autorului rus și a ansamblului operei sale. O a doua mutație o va constitui revenirea masivă la Shakespeare, care apare ca autorul ce se confruntă cu istoria și absurdul ei, salvând, în același timp, individul în specificitatea sa. Shakespeare e perceput ca o sinteză între Brecht și Cehov. Teatrul său marchează scena europeană în anii '80 cu o putere necunoscută înainte. Cea de-a treia mutație o va marca reîntoarcerea la tragedia antică, greacă sau latină, în numele unei dorințe explicite de confruntare cu originile teatrului. E puternică atracția exercitată de marea întâlnire inițială a omului cu enigma vieții și legile comunității urbane.

După această reluare a repertoriului, la care se adaugă și numeroase expediții înspre texte uitate, nejucate și rescoase la lumină – Ronconi e marele expert – se produce o revitalizare violentă a scrisului contemporan. Prioritățile se schimbă, iar scena se lansează în explorarea resurselor descoperite de noii autori.

Experiența timpului

Aventurilor spațiale din anii '60 le va răspunde, un deceniu mai târziu, experiența timpului. Dacă atunci se abandonau reperele topografice, acum se sacrifică cele temporale. Teatrul nu se supune precipitării generale și cultului vitezei, el se afirmă ca o invitație la ieșirea din ritmul cotidian pentru a plonja în longevitate ca un repaus și, în același timp, ca o rezistență. Robert Wilson, cel dintâi, apoi Peter Brook, Peter Stein sau Antoine Vitez semnează spectacole care merg până dincolo de normele obișnuite: de la 8 ore până la 24! Teatrul utilizează pentru aceasta texte reputate ca fiind de nejucat în integralitate – *Condurul de atlaz* de Claudel – sau texte epice enorme: *Mahãbhãrata*. Publicul va descoperi în aceste tentative un mod de a se opune raporturilor cu timpul instaurate de lumea modernă. Dezvoltând ceea ce s-a numit „formatul mare", teatrul oferă o experiență inedită, excepțională. El devine un eveniment în durată, așa cum altădată fusese o aventură în spațiu. Această dilatare temporală rămâne indisociabilă de prezența unor figuri exemplare ale regiei care, astfel, spărgând normele, reafirmă amploarea viziunii lor.

Lucrul dincolo de limitele balizate ale duratei implică o atenție suplimentară acordată povestirii. Cu excepția lui Wilson, regizorii care recurg la aceste pariuri își propun să dezvolte narațiuni lungi, interminabile care, datorită extensiei lor, reclamă timp. Dimensiunea e aceea a unei epopei care, pentru a se derula complet, ocupă scena ore întregi. Publicul, sustras din actualitate, își oferă astfel o uitare în epic.

Regizorul ca autor

Cealaltă cale ce se afirmă e aceea a autorului de spectacol, creator integral, autonom. Kantor și Wilson reprezintă figurile cele mai semnificative. Ei impun un univers unde plastica imaginii și

corpul constituie, la rândul lor, universuri vizuale proprii, recognoscibile asemeni celor ale marilor artişti ca Giacometti sau Francis Bacon.

Kantor e stăpânul ansamblului scenic şi, prezent el însuşi pe platou, afirmă efectiv controlul absolut al spectacolului. *Clasa moartă* şi *Wielopole, Wielopole* rămân cele două exemple ale acestui „teatru al morţii" cum l-a definit Kantor însuşi, teatru unde coabitează morţii cu viii, manechinele şi obiectele cele mai stranii. Când o personalitate se impune ca autor e pentru că afirmă o lume proprie, unică, ce se animă pe platou.

La începutul secolului, marele vizionar Gordon Craig avusese intuiţia acestei posibilităţi: *regizorul ca autor*. El a fundamentat acest discurs pe autoritatea absolută a regiei, exercitată asupra celorlalţi termeni, inclusiv textul. Teorie ce se va confirma atât prin Kantor, cât şi prin cealaltă figură emblematică a acestei tendinţe, Robert Wilson. La amândoi, textul dispare sau se reduce la câteva reziduuri secundare. Imaginea se detaşează ca prezenţă primă, centrală. La Wilson, mai mult chiar decât la artistul polonez, corpul fiind redus aproape la bidimensionalitate, spectacolele sale devin adevărate proiecţii plastice pe suprafaţa scenei. El se află la originea acestui „teatru de imagine" care a suscitat atâta seducţie şi a produs atâtea rătăciri.

Înscriindu-se în filiaţia acestor figuri tutelare, numeroşi reprezentanţi ai generaţiilor următoare, în ciuda fenomenelor de epigonism evident, se vor reclama de la modelul regizorului ca autor. Ei se detaşează de *teatrul de artă*, practică federatoare, refractară oricărei autorităţi explicite, pentru a impune, în spiritul lui Craig, *arta teatrului* ca expresie scenică a unei viziuni ireductibile, unice, personale.

Prioritatea imaginii

Regăsirea, revalorizarea textului nu va fi unanimă, căci secolul refuză orice majoritate excesivă. El se defineşte prin opoziţii şi contraste, refuzuri şi opţiuni. El nu e omogen. Numeroşi vor fi artiştii care, sub influenţa lui Kantor şi Wilson îndeosebi, vor dezvolta deci un teatru de imagine, în care cuvântul are o importanţă minimă, în timp ce imaginile construite cu ajutorul

corpurilor plastic desenate și al luminilor savant reglate își afirmă autonomia, ocupă spațiul, antrenează publicul în domeniul oniricului sau al memoriei.

Opuse „formatului mare", aceste spectacole sunt concentrate, taciturne și enigmatice. Ele, de asemenea, fac din teatru un loc rebel, nesupus logicii publicitare sau extensiei filmului hollywoodian. Imaginea, de fiecare dată, incită în măsura în care ea deschide frontierele unor lumi ascunse, subterane și umbroase. Teatrul de imagine fascinează grație secretului cu care spectatorul se confruntă și încearcă să-l descifreze. Teatru seducător și inconfortabil. Teatru ce se îndepărtează de evenimentele istorice și logica povestirii pentru a revela un imaginar ce depășește frontierele și invită la expediții personale.

Teatrul de imagine nu cultivă gustul pentru continuitate. El invită spectatorul la libertatea discontinuității, la privirea globală și înțelegerea episodică. Imaginea nu se citește în totalitate, ci în mod fragmentar, pe baza unui dialog personal hrănit de fantasme, proiecții, pulsiuni. Marele teatru de imagini e un teatru ce se adresează și activează subconștientul. În schimb, versiunea sa comercială, internațională, se reduce la o simplă seducție a privirii. El nu mai e atunci decât o marfă internațională pentru piața festivalurilor.

Diseminarea teatrului

În a doua jumătate de secol, teatrul a fost constant pus sub semnul crizei. Diagnosticul a sfârșit prin a fi un loc comun. Deși cronică, această criză nu a fost și fatală. Dacă practicile istorice ale teatrului pot apărea ca neadaptate, chiar învechite uneori, teatrul însuși definește un mod de a fi al omului în lume, un mod care nu poate dispărea. Și, din această perspectivă, putem observa că, dacă domeniul strict al artei teatrului s-a restrâns, teatralitatea s-a difuzat în toate artele corpului, de la operă la dans. De altfel, reînnoirea lor s-a produs grație acestei contaminări. Strehler și Chéreau mai întâi, apoi alții reînnoiesc opera, de mult considerată ca vetustă, prin recursul la teatru, la maniera sa de a imagina spațiul și de a trata trupul actorilor. Revenirea operei în spațiul

publicului contemporan se explică tocmai prin acest efort de „altoire" prin teatru.

Diseminarea teatrului nu se reduce doar la operă, ea va afecta, încă și mai profund, dansul. Pina Bausch și celebra sa trupă din Wuppertal vor integra teatrul în dans până la a crea un nou concept *tanztheater*. *Teatrul-dans*, termen ce s-a impus, revoluționând coregrafia contemporană. Succesul enorm pe care îl va cunoaște, în special printre tineri, se datorează și acestei hibridări reușite. Corpurile devin cotidiene, cuvintele, chiar dacă rare, pătrund pe platoul de dans, spectacolele narează o istorie. Întâlnirea între cele două arte s-a produs. Reușita ei a fost totală.

Un alt gen, de mult depreciat, a cunoscut o neașteptată reabilitare grație diseminării teatrului: circul. Devenit azi, sub impulsul acestui împrumut, un „circ de artă", el s-a reînnoit împrumutând numeroase elemente din teatru: îndeosebi ideea de narațiune și maniera de a concepe spațiul. Revitalizarea circului rămâne indisociabilă de această contaminare generalizată a artelor corpului grație unui teatru considerat muribund și care a putut să devină, dincolo de propriul spațiu, sursă de viață.

Dar proba vitalității acestui proces o aduce și faptul că el nu a avut loc în sens unic. Dacă teatrul a contaminat artele corpului, la rândul său, într-un al doilea timp, el a resimțit influența lor, astfel încât în numeroase spectacole putem identifica ecouri, în special ale dansului. Timpul purității a trecut, era impurității se impune. Separația genurilor se șterge, specificitatea artelor se anulează. Sfârșitul de secol va fi acela al îngemănării lor.

Formele orfane

Sub efectul acestui proces de influență reciprocă, dar și sub acela al noilor tehnologii din ce în ce mai mult integrate în domeniul spectacolului, observăm apariția unor forme de reprezentare neidentificabile. Numeroși sunt artiștii care combină corpul și ecranele, care integrează cele mai recente descoperiri de transformare a imaginii și ultimele revelații ale dansului. Aici nu mai e atât vorba de un schimb între arte, cât de apariția unor expresii nonidentificabile, de emergența unor „forme orfane". Orfane în sensul că ele nu mai pot fi considerate ca rezultat al unui com-

promis între două arte. Aceste forme noi se prezintă ca surprinzătoare conglomerate a căror primă motivație e aceea de a asigura o comunicare adaptată „modernității" în care un mare număr de tineri se regăsesc.

„Formele orfane" anulează originile și exclud apartenențele. Ele uimesc în măsura în care vin de niciunde și nu-și afirmă nici o înrudire. În succesul lor se poate recunoaște un simptom al contemporaneității refractare la claritatea surselor și izolarea frontierelor. Perenitatea acestor forme nu e garantată, dar ele se detașează ca un ultim avatar al acestei rebeliuni contra purității care a marcat sfârșitul secolului XX. O reîntoarcere la specificul artelor poate fi azi pronosticată, căci modernitatea va fi marcată de această constantă tensiune între constrângerea domeniului și dilatarea lui. Nu un gen, o artă sau un model de lucru se impun, ci o permanentă dinamică a contradicțiilor animată de exigențele unei gândiri critice.

Teritoriul textelor noi

Pe un fond de necesară extindere a domeniului său, numeroși regizori au adoptat invitația lui Antoine Vitez: „Putem face teatru din tot". Astfel s-a produs o adevărată reînnoire a materialelor de joc, căci s-au utilizat stenograme de proces sau mari romane, tratate filosofice sau epopei. Acest „théâtre-récit" consideră că scena nu e refractară nici unui tip de discurs și că pariul constă în a găsi expresia teatrală pertinentă. Domeniul cuvântului devine nelimitat și, de la Peter Brook la Krystian Lupa, reușitele acestei practici au fost indiscutabile: o redescoperire de teme, de reflecții, o manieră nouă de a vorbi – mulți regizori le-au revelat explorând și utilizând materia textelor neteatrale. Aceasta a antrenat apariția unui adevărat „teatru al cuvântului", indiferent la personaj și acțiune, unde actorul e confruntat cu imperativul de a proiecta un text spre public, de a-l face audibil și adesea provocator. Departe de exigențele realiste, jocul devine aici un joc de față, deliberat neiluzionist, un joc animat de energia cuvântului.

Autorul care a marcat sfârșitul de secol a fost Heiner Müller. El a adoptat în propria-i scriitură un raport similar cu materia textuală: fragmentară, refractară la intrigă și personaj, marcată de

experienţele istoriei contemporane. Müller este scriitorul emblematic al scenei europene. El a făcut ca teatrul să se reîntâlnească, într-un mod exploziv, cu propriile-i mituri şi tragediile timpului prezent, şi aceasta cu preţul dinamitării vechii structuri teatrale, a destabilizării vechii ordini. Episod pasager, de o radicalitate extremă.

Reîntoarcerea la cuvânt a avut ca o altă consecinţă reînnoirea interesului pentru autorul contemporan. El va deveni, îndeosebi în Anglia şi Germania, figura de referinţă. Teatrul îşi regăseşte astfel una dintre vocaţii, aceea de a se confrunta cu texte noi, de a descoperi răspunsuri la întrebările formulate, de a se reînnoi graţie lor. Autorul îşi recucereşte statutul, căci provoacă scena şi-i solicită inventivitatea. Ea trebuie să se reinventeze pentru a rezolva dificultăţile noii dramaturgii.

Aceste rânduri servesc drept repere pentru a organiza mintal teritoriul agitat şi contradictoriu al teatrului din ultimul sfert de secol. Nu încă destul de îndepărtaţi pentru a-i fi istorici, noi îi suntem martorii ce vor să profite de acest început de distanţă, fără a pierde beneficiul participării. Pentru a înţelege un peisaj traversat e nevoie ca, bazându-ne pe experienţa trăită, să-i desenăm harta.

George Banu

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

STREHLER, Giorgio (1921–1997)

Actor și regizor italian, reformator al scenei internaționale, realizator a sute de spectacole de teatru și de operă. Absolvent al prestigioasei Accademia dei Filodrammatici (1940). Cariera artistică și-o începe ca actor și autor de scrieri polemice la adresa unui teatru aservit exclusiv textului. Împreună cu Paolo Grassi, înființează Piccolo Teatro di Milano (1947), de care va fi legată întreaga sa activitate. Montează *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni (cu Marcello Moretti) în șase versiuni scenice, acest titlu ținând afișul mai bine de patruzeci de ani. Cu *Trilogia vilegiaturii* de Goldoni (1954), *Livada de vișini* de Cehov, *El Nost Milan* de Bertolazzi și *Opera de trei parale* de Brecht (1955), Piccolo Teatro marchează înscrierea decisivă în formula teatrului realist și epic. Perioada următoare este cea a realizărilor elaborate, îndelung meditate: *Viața lui Galileo Galilei* de Brecht (1963) dar, mai ales, *Uriașii munților* de Pirandello (1966). Plecat de la Piccolo în 1968, *S.* revine în 1972, cu o platformă estetică înnoită, cea a „teatrului de artă": o atestă montările shakespeariene *Regele Lear* (1972), *Furtuna* (1978). Semnează acum numeroase spectacole lirice: Verdi (*Simon Boccanegra*, *Macbeth*, *Falstaff*) la Scala; Mozart (*Nunta lui Figaro*) la Paris și la Milano. În 1983, înființează și conduce la Paris Le Théâtre de l'Europe, unde pune în scenă *Iluzia comică* a lui Corneille, cu actori francezi (1984), și o nouă versiune a *Operei de trei parale* (1986), cu o distribuție internațională. În stagiunile 1988–1989 și 1990–1991, după un îndelungat studiu al operei lui Goethe, realizează *Faust I* și *Faust II*, ce precedă omagiul adus lui Goldoni, cu ocazia bicentenarului acestuia. Urmează *Uriașii munților de Pirandello* (1993), *Insula sclavilor* de Marivaux (1995), *Omul cel bun din Seciuan* de Brecht (1995) și o ultimă versiune a piesei preferate (și ultimul spectacol), *Arlecchino, slugă la doi stăpâni* de Goldoni, cu care Piccolo Teatro și-a sărbătorit o jumătate de veac de existență. Uimitoare prin amploare, durată și diversitate, teatrografia lui *S.* constituie mărturia unei căutări neîntrerupte a echilibrului dintre teatru și viață, a străbaterii unui itinerar care, de la teatrul civic și politic la teatrul de artă, la teatrul-iluzie, nu renunță niciodată la reflecție, la coerență, la adevăr.

Este actorul un artist?

Adevăratul om de teatru nu poate trece de limitele concrete ale meseriei sale. „Jurnalul său personal", uman și estetic, e scris

cu acțiuni teatrale, în teatru, pentru teatru, prin teatru, și arde, pagină după pagină, în spațiul delimitat al unei scene, reale sau imaginare. Restul e numai comentariu, adaos ori tentativă de pedagogie.

Autenticitatea sau lipsa de autenticitate a unei vieți de teatru, nașterea unei estetici teatrale nu există decât prin munca de zi cu zi, prin confruntarea cu scena. Aceste limite rămân de neclintit, chiar și atunci când afirmațiile par categorice sau când teoria pare a intra în conflict cu practica zilnică a meseriei.

În aventura teatrului contemporan, neliniștea unei lupte care constă, mai ales, în a menține „forma" dramatică într-o societate ce se îndepărtează tot mai mult de ea, ne îndepărtează, în aparență, de la problemele unei veritabile dramaturgii, astfel încât cu cât căutăm mai mult și în mod mai concret această dramaturgie, cu atât ea devine mai abstractă și mitică. Unele raționamente estetice duse la extrem par chiar să se afle în contradicție cu condițiile activității cotidiene a omului de teatru. Situație absurdă a teatrului în sânul civilizației noastre, dar care nu e decât începutul unei decadențe în curs de desfășurare.

Actorului, teatrul i se înfățișează într-un mod extrem de concret: un ansamblu de raporturi cotidiene și de rezultate în afara cărora ori nu există nici o „idee" despre teatru, ori există, dar e inutilă. Teatrul nu e un fapt *a priori*, ci un rezultat *a posteriori*, datorat împletirii unor elemente eterogene, într-un joc reciproc de echilibre, de subordonări și de stimulări.

Definiția pare aproape banală. Pentru actor însă, în aceasta constă esența teatrului. Cu alte cuvinte, lucrul cel mai complex devine lucrul cel mai simplu. Într-o asemenea optică, actorul recunoaște unitatea fundamentală a teatrului, fără conflicte reale sau opoziții de substanță, teatrul ca fapt eminamente unitar, capabil să ajungă la un adevăr pe care multe estetici nu izbutesc să-l reconstituie. Unitate și dimensiune concretă a teatrului, ce fac ca actorul să fie convins că teatrul nu există dacă el nu joacă, dacă nu are un text și un public care să asculte textul jucat de el. Aș adăuga chiar: dincolo de recunoașterea acestor elemente constitutive, actorul simte că teatrul se lasă încă așteptat, altfel spus, teatrul nu se naște doar din prezența unitară a elementelor sale

componente, ci dintr-un act „transfigurator" unic, dintr-un soi de incandescență ce izbucnește la un moment dat.

S-ar putea spune că e nevoie numai de o singură clipă pentru ca substanța teatrului să se descătușeze, ca și cum restul n-ar fi decât preludiul acestui tragic eveniment.

Chiar așa legat cum e de vicisitudinile, deseori mărunte, ale teatrului vremii sale, actorul cunoaște bine această clipă, acest elan al oamenilor și al lucrurilor spre „unitate". Iar teatrul tocmai asta înseamnă pentru el. Mai știe și că textul, în momentul lecturii, nu va putea decât să presupună, să imagineze posibilitatea respectivului moment, să-l indice.

Lectura unui text dramatic – cunoașterea lui literară – apare întotdeauna ca o mutilare sau ca o diminuare în ochii actorului, pentru care importantă e calitatea „teatrală" a operei dramatice. De exemplu, actorul poate să spună despre o piesă: „E frumoasă, dar nu e teatrală". Empirismul are dreptate și în această privință. Ar trebui, desigur, stabilite criteriile „teatralității", ar trebui aflate realele și falsele ei caracteristici, dar asta e o altă problemă. Fapt este că actorul – chiar și acela pentru care textul e o adevărată evanghelie, ca și cum ar fi vorba de ceva unic, etern, intangibil – îl reduce la o dimensiune teatrală. Îl reduce la dimensiunea „lui". Pe scurt, putem afirma că actorul consideră primejdioasă lectura textului dramatic de către „altcineva" decât el (el „poate" citi, deoarece „știe" cum să citească sau doar crede că știe). Actorului nu-i plac bibliotecile de teatru.

Ca să-și găsească adevărata dimensiune, textul dramatic recurge, așadar, la reprezentarea sa, adică la actori, rezumându-se doar la a fi un punct de pornire. Pentru actor, propria lui meserie este, într-adevăr, un element intermediar, un jalon pe calea spre unitatea teatrului, rezultantă a unor procese dialectice interne. Textul pare a fi un punct de plecare, publicul un punct de sosire.

Dacă toate acestea sunt adevărate, dacă acea „cunoaștere" reală a textului dramatic nu se poate realiza decât prin mijlocirea actorului, atunci înțelegem de ce responsabilitatea interpretării e atât de copleșitoare. A accepta unitatea teatrului atrage, prin urmare, unele consecințe legate de *responsabilitate*.

În teatru nu există decât un singur artist: autorul textului dramatic; o singură vocație: aceea a poetului; o singură realitate dramatică: textul. Restul – ansamblul spectacular, acest ansamblu de neînlocuit care face ca teatrul să existe și ca textul să nu rămână literatură – e o chestiune de „meserie", și nu de artă. Actorul se înscrie în această activitate ca protagonist fundamental. Există câteva „constante" teatrale care sunt transformate în aspectul și nu în substanța lor. E vorba despre o anumită similitudine de probleme și de ipoteze ca și cum, de fiecare dată când teatrul „ar străluci" la orizontul unei civilizații, el s-ar înfățișa cu aceleași caracteristici inițiale. Iar dacă teatrul apare ca un *fapt unitar* în istoria omenirii, el e totodată un *fapt unic*, așa cum sunt anumite procese fizice, vitale, esențiale pentru om, care nu pot fi eliminate sau inversate, căci le-am distruge.

Una dintre trăsăturile cele mai simptomatice e faptul că actorul nu e un artist. Să ne oprim asupra a trei momente din istoria teatrului, acceptând că alegerea lor e arbitrară: teatrul grec, teatrul medieval și perioada numită, cu un termen generic, elisabetană. În toate aceste perioade, problema actorului-artist nici măcar nu se pune. Firește, actorul se bucură de un anume respect, incapabil să camufleze însă un oarecare dispreț. Lumea îl socotește „pervertit". Dacă aprofundăm problema, atitudinea publicului, în anumite epoci fundamentale ale istoriei teatrului, ne apare cu claritate. Și, cu toate acestea, tocmai în asemenea epoci teatrul își dobândește întreaga sa forță, capătă aspectul său de „catharsis absolut". Căci atunci se produce un profund demers spiritual, în decursul căruia „sunt deșertate haznalele instinctului", sunt smulse și azvârlite în flăcările exultării colective cele mai josnice, cele mai bine tăinuite părți ale străfundurilor ființei umane. Inspiratorul acestui demers este poetul, iar executantul – actorul. Lui îi revine rolul de a mânui aceste abjecții, el este cel care se identifică cu operația în sine și cu conținutul ei. Nu poți avea afecțiune sau stimă pentru cineva care se ocupă cu astfel de treburi murdare. Nu simți decât teamă și un dezgust pe care îl transformi în dispreț. Dar e o teamă ancestrală, teama trezită în om de cel ce evocă spectrele, repulsia față de cel ce provoacă și reflectă tragediile intime care sunt zestrea dintotdeauna a omu-

lui. Admirația excesivă arătată actorului, idolatrizarea acestuia, sunt manifestări care apar numai în perioadele de decadență teatrală, în momentul precis când actorul nu mai „angajează" pe nimeni pentru că teatrul nu mai sperie, nu mai tulbură. Când emoționează, cel mult, sau, dacă nu, când amuză.

Lăsând deoparte aceste considerații asupra „disprețului" față de actor, asupra trivialității profesiei sale (Jouvet spunea: „Meseria de actor are întotdeauna ceva sordid") – dispreț izvorât, cred eu, din faptul că i se recunoaște acestuia postura eroică de sacrificator – valoarea actorului, prețuirea care i se arată, succesul de care se bucură nu se situează în planul artei, ci în acela al meseriei. Grijile, dificultățile, cuceririle, talentul lui (dacă folosim acest termen) se focalizează toate în jurul „practicării" meseriei sale, în jurul ritualului, tehnic sau nu, al acestei meserii, în jurul capacității de exteriorizare și de comunicare a unui text dramatic.

Există, desigur, o „artă" a actorului, dar numai în sensul pe care i-l dă actorul chinez, de pildă. Într-adevăr, semnificația dată de un actor de acest tip cuvântului „artă" e următoarea: sunt capabil, grație însușirilor mele naturale (temperament, fizic), însușirilor spirituale (aptitudine pentru fenomenul teatral, înclinație mentală spre teatru, „talent"), noțiunilor dobândite pe plan fizic și pe plan mental, să exprim *vocal* și *plastic* textul dramatic încredințat mie, prin gama imuabilă, dar cvasiinfinită a ritualului reprezentativ pe care se întemeiază teatrul.

Nu se vorbește aici despre artă în sensul „romantic" al termenului, ci despre talent, despre aptitudinea de *a deveni* text în „mișcare" și în „sunete", despre înzestrări naturale (musculatură, agilitate, voce, caracteristici fizice, degete, articulații, ușurința de a se abandona, de a se lăsa în voia elementelor ritmice și sonore, simț plastic etc.) necesare pentru „a fi" textul dramatic, nu pentru a-l „interpreta". Exemplul privește mai mult dramaturgia orientală decât cea occidentală, dar atitudinea mentală este, dintr-un anume punct de vedere, aceeași: cu siguranță, histrionul grec, artizanul medieval cu masca lui demonică, efebul elisabetan îmbrăcat în veșmintele Julietei nu se sinchiseau deloc de artă. Sarcina actorului, în acele perioade, era să provoace, prin prezența lui și la auzul cuvintelor pe care le rostea, apariția figurii

imposibil de măsurat, de controlat şi de jucat, a personajului-erou, adică a eternităţii. Rămânând mereu detaşat de aceasta.

Atunci când intră în joc preocuparea pentru interpretare, actorul se abate de la funcţia lui, se transformă în ceva hibrid; teatrul explodează, textul devine discutabil, disponibil, multiplu, îşi pierde unitatea reprezentativă. Ne confruntăm acum cu dramele interpretării, ale subiectivităţii şi obiectivităţii interpretării. Alături de poet începe să intervină „altcineva", care încearcă să înţeleagă şi să exprime ceea ce poetul a vrut să spună; un mic (sau mare) poet (ca în cazul câtorva mari actori sau regizori din istoria recentă) care distruge textul, distruge integralitatea universală a personajului dramatic, pentru a extrage o viziune mai mult sau mai puţin fragmentară, deformată şi fatalmente subiectivă.

Pentru a conserva integritatea textului, universalitatea şi perenitatea personajului, n-ar trebui să-l interpretăm aşa cum s-a făcut întotdeauna în marile epoci ale istoriei teatrului. N-ar trebui să încercăm să-l interpretăm, căci l-am reduce inevitabil la dimensiuni cotidiene, mai mult sau mai puţin extinse, burgheze, fundamentate psihologic, aceasta fiind caracteristica epocii noastre. Să-l interpreteze pe Oedip, pe Hamlet, înseamnă astăzi, pentru actor, să-şi aducă personajul la dimensiunile unui „posibil" psihologic şi burghez, logic şi bine circumscris. Actorul va putea să vorbească potolit sau să răcnească, să pară excesiv şi „detaşat", legitim şi adevărat, uman sau inuman, el va oscila oricum între o distorsiune romantică, tip secolul XIX (actorul care îşi asumă responsabilitatea textului, care devine, el singur, *orice* Hamlet sau *orice* Oedip), şi o figură psihologică ce va încerca să „se justifice" şi să emoţioneze. Că o făptură dramatică precum Oedip poate emoţiona sau poate fi încadrată într-o logică burgheză nu se explică decât dacă ţinem seama de faptul că ceea ce ne mişcă astăzi, în acest grandios text dramatic, sunt numai elementele superficial emoţionale, exact acelea pe care încercăm să le punem în acord cu „modul" nostru de existenţă, în cazul de faţă „romantic": ardoarea, generozitatea, strigătul şi oboseala interpretului ca fapt fizic.

Dar în momentul în care personajul pătrunde în forţă, dă năvală peste noi, nu-l mai înţelegem. Nu ne mai priveşte. Şi atunci, actorul-artist se lansează în cele mai laborioase justificări logice,

în contorsiuni retorice pentru a-l re-umaniza. Adică pentru a-l face adevărat.

Spuneam însă că textul dramatic (nu actorul, în acest sens) nu caută adevărul, sau cel puțin nu adevărul nostru „particular", adică obișnuința noastră cu sentimentele. În teatru, adevărul e specific marilor epoci de decadență, în momentul când unitatea teatrului se pierde și se fărâmă într-un proces de disoluție, așa cum se întâmplă în cazul mimului: un ins solitar, în spațiu, care, în babilonia limbilor, în imposibilitatea generală de a comunica, creează prin gest o dimensiune universală.

Marcello și Arlecchino

Mă gândesc din nou la complexitatea relației dintre Marcello Moretti[1] și personajul Arlecchino. O relație de dragoste, fără îndoială, dar tocmai din pricina asta, ca în orice dragoste adevărată, o relație plină de contradicții, fundamental dureroasă, implicând nenumărate adeziuni și respingeri.

La prima vedere, s-ar putea spune că Moretti nu ținea la Arlecchino. Îl suporta, ca pe un fel de tiranie a personajului *Commediei dell'arte* asupra interpretului. Actorul Moretti vedea în Arlecchino un soi de „limitare" nemiloasă a posibilităților sale de a se exprima și altfel pe scenă, la alte dimensiuni. Acest personaj, această mască pe care și-o pusese într-o zi, devenise, în cele din urmă, un al doilea mod al său de a exista în teatru. Într-o anumită măsură, pentru public și pentru oamenii de teatru, actorul și masca lui se identificau.

Pentru Marcello, faptul echivala aproape cu o condamnare. Îmi amintesc tristețea lui din unele seri, după un succes fantastic, spaimele lui pentru ce avea să urmeze a doua zi. „Ce-o să se întâmple când voi fi bătrân și nu voi mai putea să-l joc pe Arlecchino?", spunea el. Întrebarea trăda nu doar obișnuita teamă a actorului care îmbătrânește și trebuie să-și abandoneze „rolul". Era în ea decepția încercată de un actor adevărat în fața „tuturor"

[1] Creatorul personajului *Arlecchino* în ***Arlecchino, slugă la doi stăpâni*** de Goldoni, personaj pe care l-a jucat, la Piccolo Teatro di Milano, începând din 1948 și până la moartea sa.

personajelor pe care nu putuse şi nu va putea niciodată să le joace, căci triumfătorul Arlecchino/Moretti n-a izbutit nicicând să uite, de dragul personajului său, restul teatrului. Şi n-a reuşit niciodată, din păcate, să rezume tot teatrul în prodigiosul său personaj. Alţii ar fi acceptat situaţia ca definitivă, ca o relaxare şi o certitudine. Actorul Moretti, însă, era nefericit în spatele întunecatei sale măşti. S-ar fi putut ca aceasta să apară ca semn al unor limite intelectuale, dar şi al unor comori lăuntrice absolut excepţionale. Şi unele, şi altele dădeau măştii sale ceva primitiv şi patetic, ceva ce îmbogăţea cu noi şi secrete rezonanţe istoria bătătorită a unui personaj. În legătură cu aceasta, m-am întrebat adesea – şi o dată cu mine s-au întrebat mulţi spectatori – care e dimensiunea actorului Moretti în afara rolului Arlecchino. Marcello era un actor dificil şi foarte special, limitat de fizicul lui şi de organul lui vocal, greoi, cu o dicţie nu întotdeauna clară şi, mai ales, nu întotdeauna în acord cu reprezentarea scenică a personajului. Era ceea ce noi numim un actor „de compoziţie". O compoziţie strict delimitată şi de mică amploare. Dar, în aceste limite, el ajungea întotdeauna la performanţe deosebite. Dădea unora dintre mărunţele sale personaje, sordide sau joviale, patetice sau neliniştitoare, o culoare precisă, definitivă, fără ca actorul să se suprapună vreodată personajului. Marcello obţinea aceste rezultate, această densitate expresivă, jucându-şi pur şi simplu rolişorul cu claritate, cu dăruire de sine, cu acea concentrare pe care actorul, în general, şi actorul italian, în special, o acordă numai „rolurilor" principale.

În privinţa aceasta, Marcello a fost un exemplu, un model pentru noi toţi. Cred că aceia care fac teatru ani la rând, chiar dacă par cinici şi blazaţi, sfârşesc prin a-l iubi într-un mod atât de total, încât nici măcar nu-şi mai pot defini acest sentiment în raport cu ei înşişi. Teatrul le pare a fi doar o obişnuinţă, o meserie, până-ntr-atât el şi-a pierdut din atributele pregnante şi atrăgătoare ale iubirii. E o iubire devenită atitudine mentală. Numai că există iubire şi iubire. Cea a lui Marcello se număra printre cele mai lipsite de zorzoane şi mai transparente, căci acest fel de dragoste nu se exprimă prin fraze aşternute în jurnalele intime, prin declaraţii de pasiune teatrală, ci prin dura şi monotona continuitate a exerciţiului cotidian, prin micile detalii ale travaliului

personal, zi după zi, lună după lună, an după an, ba chiar până și prin grija pentru accesoriile de teatru încredințate actorului.

Nu-mi amintesc nici măcar o singură dată când, în timpul unei reprezentații, viața personală a actorului Moretti să fi avut vreo incidență asupra personajului interpretat, fie că era vorba de domeniul fizic ori de cel moral. Cel ce cunoaște oboseala lăuntrică provocată de nenumăratele reprezentații ale unui spectacol, în fața unui public mereu nou, câteodată rezervat, alteori indiferent sau entuziast, știe ce vreau să spun. E o tensiune căreia foarte puțini îi rezistă, un ritual prea de multe ori reluat pentru ca să-și mai poată păstra intactă prospețimea inițială, calitatea interioară. Moretti a fost un actor de o rigoare morală absolută și de o intransigență mergând uneori până la răutate. Dar era vorba de o atitudine morală care depășea „rolul" dintr-un spectacol. Marcello a fost unul dintre actorii cei mai disciplinați cu putință, disciplinat nu față de mine sau față de el însuși, ci disciplinat în raport cu meseria lui, cu teatrul. Și toate acestea fără ostentație, cu o lipsă de afectare atât de firească încât părea la îndemâna fiecăruia.

La prima punere în scenă a lui *Arlecchino*, Marcello și-a jucat până la urmă rolul fără mască. Rezolvase tranșant problema, pictându-și masca pe obraz. Era mai comod, mai ales pentru el care se mișca întruna, dar era și simptomul cel mai ascuns al rezistenței pe care actorul o opunea măștii. Masca e un instrument misterios, înfricoșător. Mi-a provocat întotdeauna și continuă să-mi dea un sentiment de spaimă. Masca ne antrenează până în pragul unui mister teatral, face să reapară demonii cu chipurile lor neschimbate, neclintite, demoni aflați la izvoarele înseși ale teatrului. Îți dai foarte repede seama, de pildă, că actorul, pe scenă, nu poate atinge masca făcând un gest obișnuit (mâna pe frunte, degetul pe ochi sau capul luat în palme). Gestul devine absurd, inuman, fals. Pentru a-și regăsi expresia, actorul trebuie doar să schițeze gestul cu mâna, și nu să-l ducă la îndeplinire în mod realist, prin contact cu masca. Pe scurt, masca nu suportă concreteța gestului real. Masca e ritual. Îmi amintesc, în legătură cu asta, că la un moment dat, în timpul aplauzelor de la final, le spusesem actorilor ca la ultimele ieșiri să apară în fața publicului cu obrazul descoperit. Ca să nu se piardă timp, între lăsarea cor-

tinei și următoarea ei ridicare, actorii își scoteau măștile și le aruncau în culise. Treptat, din proprie inițiativă, au început să le adune imediat după spectacol, iar mai apoi, au descoperit un anumit mod de a le scoate și de a le ține în mână sau de a le pune pe frunte. De atunci încoace n-am mai văzut nici o mască azvârlită în vreun ungher, nici chiar în cabine. Masca tronează, la loc de cinste, în mijlocul „naturii moarte" de pe masa de machiaj.

Așadar, Marcello nu și-a pus atunci masca pentru că nu putea să și-o pună, dar și pentru că, după cum spunea, „s-ar pierde astfel expresivitatea, jocul fizionomiei. De altfel, înaintea mea, toți actorii au făcut la fel." Și-mi aducea fotografii vechi, în care spusele îi erau confirmate de fapte.

Masca nu a fost acceptată decât încetul cu încetul, mai ales datorită lui Amleto Sartori, om de teatru și prieten al nostru: acesta a reluat, pornind de la zero și fără să-l fi rugat prea mult, o tehnică pierdută în timp, aceea a artizanilor de măști din secolele XVI, XVII și XVIII. După nenumărate încercări, Sartori a sculptat și a fabricat primele măști din piele.

Erau niște măști încă greoaie și destul de rigide, dar făcute dintr-un material fundamental: pielea. Materialul nu mai era acum ostil feței actorului. Fără să se lipească perfect de fața obrazului, măștile aveau totuși o aderență mai suplă, erau solide și destul de ușoare. „Ar trebui să vină ca o mănușă", spunea Amleto, numai că mănușa era încă irealizabilă. Când au văzut măștile în spațiu, actorii și Marcello s-au lăsat convinși. Și apoi, teoria lui Sartori cu privire la Arlecchino, care ar putea avea o mască tip „pisică", tip „vulpe", tip „taur" (definiții comode pentru diferite expresii fundamentale ale măștilor), i-a stârnit lui Marcello un entuziasm copilăresc, el dorindu-și ca primă mască una de tip „pisică", fiindcă „pisica e mai agilă". Cum să nu te înduioșezi la amintirea acestor jocuri care-și au locul lor în tradiția marelui teatru?

Astfel, Marcello și-a acoperit obrazul, pentru prima oară, cu o mască tip „pisică", de culoare cafenie, a trecut apoi la tipul „vulpe" și a sfârșit (cucerirea lui!) cu un tip absolut original de *Zanni*[1] primitiv, îmblânzit în chip firesc de ritmul și de stilul goldonianei *Slugă la doi stăpâni*.

[1] *Zanni*, unul dintre cele mai vechi tipuri ale *Commediei dell'arte*, mască de origine padovană reprezentându-l pe servitor.

Moretti a fost primul care a descoperit, spre folosul tuturor, „mobilitatea" măştii. A observat că gura căpăta, datorită măştii, o importanţă mai mare decât pe un chip nemascat. Uşor subliniată de o linie albă, gura, care ieşea din partea inferioară a obrazului mascat, mobilă şi vie, căpăta o valoare expresivă de neînchipuit. Tot el a descoperit şi câteva înclinaţii expresive ale măştii, pe care mi le-am notat; ele au marcat punctul de plecare al unui exerciţiu pe care apoi l-am indicat, cu răbdare, actorilor, în timp.

Începând din acest moment, Marcello va fi „posedat" de mască. Acest om pudic, discret şi singuratic, mi-a spus într-o seară că, fără mască, începuse să se simtă de parcă ar fi fost complet dezbrăcat. Aceea a fost clipa când Marcello, cucerit de mască, s-a „eliberat" de orice stinghereală, şi când, „protejat" de ea, şi-a dat frâu liber în interpretarea personajului. Dinapoia măştii, Marcello cel timid (cum sunt toţi actorii, iar el mai mult decât ceilalţi) a putut să-şi reverse întreaga vitalitate, să-şi descătuşeze o fantezie nu „realistă", dar totuşi hrănită de natura sa lăuntrică populară, şi să traverseze acest proces de redescoperire şi de îmbogăţire prin care treceam şi eu şi care, în ceea ce mă privea, era legat de renaşterea, ca prin minune, a *Commediei dell'arte* printre noi.

Continuu să cred şi acum că Marcello s-a simţit, în sfârşit, eliberat de atâtea obstacole (complexe, le-am zice noi azi), care îl paralizau în munca lui de actor, numai la adăpostul personajului său mascat. *A găsit libertatea în constrângere*, fantezia în schema cea mai rigidă, lăsând astfel să se exprime „partea cea mai vie" din el însuşi. Oare colegii şi publicul îşi mai amintesc de „adevăratul" lui chip care apărea, la sfârşitul spectacolului, de după mască? Un chip pe care se citea extazul, un chip într-adevăr luminos, uşor rătăcit, cu un surâs enigmatic abia schiţat. Îl regăsim identic, tulburător de identic, în câteva imagini ale unor străvechi actori din *Commedia dell'arte*. Era un chip pur, disponibil, un chip ce aşteaptă să fie modelat, chipul actorului.

(Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens, notes de travail* – Fayard, Paris, 1980. Trad.: D.V.)

KANTOR, Tadeusz (1915–1990)

Pictor, scenograf, regizor, autor dramatic polonez, cunoscut mai ales datorită tetralogiei „teatrului iubirii şi al morţii". Ca pictor şi scenograf, *K.* e legat de constructivismul rus şi german, dar şi de dadaism şi de suprarealism. În plină ocupaţie nazistă, înfiinţează la Cracovia un „Teatru experimental" clandestin (1944), montând spectacole caracterizate prin abandonarea spaţiului teatral convenţional şi prin recursul la obiecte reale, eliberate de funcţia lor practică. În 1955, fondează grupul *Cricot 2* (anagramă de la *to cyrk*, circul), care reuneşte scriitori, pictori, actori neprofesionişti. *Manifestul „teatrului informal"* (1960) şi *Manifestul „ambalajelor"* (1962) propun o estetică a distrugerii şi recompunerii formei, pornind de la materia brută. *Manifestul „teatrului zero"* (1963) continuă să susţină aceeaşi distrugere a aparenţelor: refuzul sentimentelor, anularea semnificaţiei cuvintelor, jocul „în surdină" al actorilor. Spectacolul cu piesa *Găina de apă* de Witkiewicz (1967) aduce pe scenă actori „veşnic rătăcitori", „ambalaţi" în costume-valiză. Prezentat la Nancy (1971), spectacolul inaugurează cariera internaţională a lui *K.*, continuată cu *Drăgălaşii şi pocitaniile* de Witkiewicz (1973) şi cu *Clasa moartă* (1975), opera reprezentativă a lui *K.* După *Unde sunt zăpezile de altădată* (1979), *K.* se instalează la Florenţa, unde montează *Wielopole-Wielopole* (1980), la care e şi autor al textului. Temele favorite – martirologia poloneză, catolicismul, antisemitismul, familia, armata – sunt tratate necruţător. În *Nu mă voi întoarce niciodată* (1988), *K.* devine actorul principal al piesei, jucându-şi propriul rol, cel al lui Ulise revenit din călătorie într-o Ithacă dispărută. E piesa care încheie tetralogia „teatrului iubirii şi al morţii", univers marcat de ororile războiului şi de obsesia stingerii. Ironia tăioasă şi comicul împins până la grotesc traversează neîncetat teatrul lui *K.*

Eseu: Teatrul morţii

1. *Craig afirmă: marioneta trebuie să revină; actorul viu trebuie să dispară. Omul, creat de natură, e o ingerinţă în structura abstractă a unei opere de artă.*

După Gordon Craig, undeva pe malurile fluviului Gange, două femei au dat năvală în templul Divinei Marionete, care păstra cu străşnicie secretul adevăratului TEATRU. Cele două femei erau geloase pe această FIINŢĂ perfectă al cărei ROL îl

invidiau, rolul de a lumina spiritul oamenilor prin sentimentul sacru al existenței lui Dumnezeu; ele îi pizmuiau GLORIA. Și-au însușit mișcările și gesturile Lui, veșmintele minunate și, prin mijlocirea unei mediocre parodii, s-au apucat să satisfacă gusturile vulgare ale plebei. Când, în cele din urmă, au construit un templu aidoma celuilalt, teatrul modern – acela pe care îl cunoaștem mult prea bine și care dăinuie încă – s-a născut zgomotoasa Instituție de utilitate publică. În același timp cu ea, a apărut ACTORUL. În sprijinul tezei sale, Craig invocă opinia Eleonorei Duse: „Pentru a salva teatrul, trebuie să-l distrugi; trebuie ca toți actorii și toate actrițele să moară de ciumă... ei constituie un obstacol în calea artei..."

2. *Teoria lui Craig: omul-actor înlătură marioneta și îi ia locul, cauzând astfel declinul teatrului.*

Există ceva demn de respect în atitudinea acestui mare utopist atunci când afirmă: „Cer foarte serios revenirea conceptului de supramarionetă în teatru [...] și, îndată ce va reapărea, oamenii vor putea să celebreze din nou bucuria existenței și să aducă un divin și fericit omagiu MORȚII."

În acord cu estetica SIMBOLISTĂ, Craig considera că omul este supus unor pasiuni diverse, unor emoții de necontrolat și, în consecință, hazardului, ca element absolut străin naturii omogene și structurii operei de artă, ca element distructiv al caracterului fundamental al acesteia: coeziunea. Craig – ca și simboliștii, al căror program a cunoscut, în vremea sa, o dezvoltare remarcabilă – avea în urma lui fenomenele izolate, dar extraordinare care, în secolul al XIX-lea, anunțau o epocă nouă și o artă nouă: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Hoffmann, Edgar Allan Poe...

Cu o sută de ani mai înainte, și pentru motive identice cu cele ale lui Craig, Kleist ceruse ca actorul să fie înlocuit de o marionetă, socotind că organismul uman, supus legilor NATURII, constituie un corp străin în ficțiunea artistică, născută dintr-o construcție a intelectului. Celelalte obiecții ale lui Kleist se refereau la limitele posibilităților fizice ale omului și, pe deasupra, el denunța rolul nefast al controlului permanent al conștiinței, incompatibil cu conceptele de farmec și frumusețe.

3. *De la mistica romantică a manechinelor și a creațiilor artificiale ale omului secolului al XIX-lea la raționalismul abstract al secolului XX.*

Pe drumul pe care-l credea sigur și pe care îl urmează omul Secolului luminilor și al raționalismului, iată că înaintează, ieșind brusc din beznă, tot mai numeroase, SOSIILE, MANECHINELE, AUTOMATELE, HOMUNCULII – creaturi artificiale care sunt tot atâtea ofense aduse creațiilor înseși ale NATURII și care poartă în ele toată degradarea, TOATE visele urâte ale umanității, moartea, groaza și teroarea. Asistăm la apariția credinței în puterile tainice ale MIȘCĂRII MECANICE, la nașterea unei patimi maniace de a inventa un MECANISM care ar depăși în perfecțiune, în implacabil, atât de vulnerabilul organism uman. Și toate acestea într-un climat de satanism, la limita șarlatanismului, a practicilor ilegale, a magiei, a crimei, a coșmarului. Este SCIENCE–FICTION-ul epocii, în care un creier uman demonic crea OMUL ARTIFICIAL. Aceasta însemna, concomitent, o criză subită a încrederii în NATURĂ și în acele domenii ale activității oamenilor intim legate de ea.

În mod paradoxal, tocmai din aceste tentative romantice și diabolice în cel mai înalt grad, tentative de a-i nega naturii dreptul la creație, se naște și se dezvoltă mișcarea RAȚIONALISTĂ sau chiar MATERIALISTĂ – tot mai independentă și tot mai periculos îndepărtată de NATURĂ –, curentul orientat către o „LUME FĂRĂ OBIECT", către CONSTRUCTIVISM, FUNCȚIONALISM, MAȘINISM, ABSTRACȚIUNE și, în sfârșit, VIZUALISM PURIST, simplă recunoaștere a „prezenței fizice" a unei opere de artă. Această ipoteză riscantă, ce urmărește să stabilească geneza nu prea glorioasă a secolului scientismului și al tehnicii, nu angajează decât propria-mi conștiință și nu servește decât satisfacției mele personale.

4. *Dadaismul, introducând „realitatea imediată" (elementele vieții), distruge conceptele de omogenitate și de coerență ale unei opere de artă, postulate de simbolism, de Art Nouveau și de către Craig.*

Dar să revenim la marioneta lui Craig. Ideea sa de a înlocui un actor viu cu un manechin, cu o creație artificială și mecanică,

în numele conservării perfecte a omogenității și a coerenței operei de artă, nu mai e oportună astăzi. Experiențe ulterioare care au distrus omogenitatea structurii unei opere de artă introducând în ea elemente STRĂINE, prin colaje și asamblări; acceptarea realității „imediate"; recunoașterea deplină a rolului hazardului; localizarea operei de artă pe îngusta frontieră dintre REALITATE A VIEȚII și FICȚIUNE ARTISTICĂ – toate acestea au făcut neglijabile scrupulele începutului secolului nostru, ale perioadei simbolismului și Art Nouveau-ului. Alternativa „artă autonomă de structură cerebrală sau pericol de naturalism" a încetat să mai fie singura posibilă.

Dacă teatrul, în momentele sale de slăbiciune, ceda în fața organismului uman viu și a legilor sale, este pentru că accepta, în mod automat și logic, această formă de imitație a vieții pe care o constituie reprezentarea și re-crearea sa.

Dimpotrivă, în momentele când teatrul era suficient de puternic și de independent pentru a-și permite să se elibereze de constrângerile vieții și ale omului, el producea echivalente artificiale ale vieții care, adaptându-se abstracțiunii spațiului și timpului, erau cu atât mai vii și mai apte să atingă absoluta coeziune.

În zilele noastre, această alternativă în alegere și-a pierdut și semnificația, și caracterul exclusiv, căci s-a creat o nouă situație în domeniul artei și există noi cadre de expresie.

Apariția conceptului de REALITATE „IMEDIATĂ" ruptă din contextul existenței a făcut posibilă ANEXAREA, INTEGRAREA sa în opera de artă prin DECIZIE, GEST sau RITUAL. Iar în prezent, acesta e mult mai fascinant și mult mai puternic înfipt în sânul realului decât oricare altă entitate abstractă sau artificial elaborată, ori decât acea lume suprarealistă a „MIRACULOSULUI" a lui André Breton. Happening-uri, „evenimente" și „ambiențe" au reabilitat impetuos zone întregi ale REALITĂȚII până atunci disprețuite, debarasând-o de povara destinațiilor sale prozaice. Acest DECALAJ al realității pragmatice – această „respingere" în afara făgașelor practicii cotidiene – au stârnit imaginația oamenilor mult mai profund decât realitatea suprarealistă a visului oniric.

E ceea ce, în final, a făcut ca temerile de a vedea omul şi viaţa sa interferându-se direct cu planul artei să-şi piardă orice importanţă.

5. *De la „realitatea imediată" a happening-ului la dematerializarea elementelor operei de artă.*

Totuşi, ca orice fascinaţie, şi aceasta a devenit, după o vreme oarecare, CONVENŢIE pură – în mod universal, prostesc, vulgar pusă în aplicare. Aceste manipulări aproape rituale ale realităţii, legate de contestarea STĂRII ARTISTICE şi a LOCULUI rezervat artei, au început să capete treptat un sens şi o semnificaţie diferite. PREZENŢA materială, fizică, a obiectului şi TIMPUL PREZENT în care ele, numai ele, pot să figureze activitatea şi acţiunea şi-au atins, aparent, limitele şi au devenit o piedică. A le DEPĂŞI însemna a priva aceste relaţii de IMPORTANŢA lor materială şi funcţională, adică de posibila lor APREHENSIUNE.

(Dat fiind că e vorba aici de o perioadă foarte recentă, neîncheiată încă, fluidă, consideraţiile care vor urma se raportează la ea şi sunt legate de propriile mele activităţi creatoare.)

Obiectul (*Scaunul*, Oslo, 1970) devenea vid, lipsit de expresie, de înlănţuiri, de puncte de reper, mărci ale unei intercomunicări voite, ale mesajului său; el era orientat spre nicăieri şi devenea o amăgire. Situaţii şi acţiuni rămâneau închise în propriul lor CIRCUIT, ENIGMATICE (*Teatrul imposibil*, 1973). În acţiunea mea, intitulată „Cambriolage", a avut loc o INVAZIE nelegitimă pe terenul în care realitatea tangibilă îşi găsea prelungirile INVIZIBILE. Din ce în ce mai distinct, se conturează rolul GÂNDIRII, al MEMORIEI şi al TIMPULUI.

6. *Refuzul ortodoxiei conceptualismului şi al „avangardei oficiale a maselor".*

Sunt din ce în ce mai puternic convins de faptul că, în artă, conceptul de VIAŢĂ nu poate fi reintrodus decât prin ABSENŢA VIEŢII în sens convenţional (din nou Craig şi simboliştii). Acest proces de DEMATERIALIZARE s-a instalat în activităţile mele creatoare, ocolind totuşi întreaga panoplie ortodoxă a lingvisticii şi a conceptualismului. Cu siguranţă că, în parte, alegerea mea a fost influenţată de uriaşul „ambuteiaj" ce a blocat acest drum, devenit de acum înainte oficial şi care constituie, vai, ultimul

tronson al şoselei DADAISTE străjuite de placarde purtându-i sloganurile: ARTĂ TOTALĂ, TOTUL E ARTĂ, TOŢI OAMENII SUNT ARTIŞTI, ARTA E ÎN MINTEA VOASTRĂ etc.

Nu-mi plac ambuteiajele. În 1973, am aşternut pe hârtie schiţa unui nou manifest, care ia în consideraţie falsitatea acestei situaţii. Iată-i începutul:

„După *Verdun*, *Cabaretul Voltaire* şi *Water-Closet* al lui Marcel Duchamp, când «faptul artistic» a fost acoperit de bubuiturile lui Grosse Bertha, DECIZIA a rămas singura şansă acordată omului de a îndrăzni ceva de neconceput odinioară sau chiar şi astăzi. Ea a fost, timp îndelungat, cel dintâi imbold al creaţiei, o condiţie şi o definiţie a artei. În ultima vreme, mii de indivizi mediocri iau decizii, fără scrupule şi fără nici un fel de reticenţă. Decizia a devenit o chestiune banală şi convenţională. Ceea ce era un drum plin de primejdii a devenit acum o autostradă comodă – siguranţă şi semnalizare superîmbunătăţite. Ghiduri, îndreptare, panouri indicatoare, placarde, centre, combinate de artă – iată garanţia perfectei creaţii artistice. Suntem martorii unei RIDICĂRI ÎN MASĂ a tot soiul de comandouri de artişti, luptători de stradă, artişti de şoc, artişti poştaşi, scriitoraşi de doi bani, comis-voiajori, saltimbanci, şefi de birouri şi de agenţii. Pe această autostradă încă de pe acum oficială, traficul, ameninţând să ne înece în valurile de mâzgăliturі fără valoare şi de aşa-zise lovituri de teatru, creşte pe zi ce trece. Trebuie să ieşim cât mai repede de aici. Nu e însă deloc uşor! Cu atât mai puţin cu cât se află la apogeul ei – oarbă şi cauţionată de înaltul prestigiu al INTELECTULUI, sub acoperirea căruia stau laolaltă şi înţelepţii, şi proştii – OMNIPREZENTA AVANGARDĂ…“

7. *Pe drumurile secundare ale avangardei oficiale. Manechinele îşi fac apariţia.*

Refuzul meu hotărât de a accepta soluţiile conceptualismului, deşi acestea îmi păruseră a fi singura ieşire pe drumul pe care o apucasem, m-a determinat să plasez, încercând să le circumscriu, evenimentele relatate mai sus şi care au marcat ultima fază a activităţii mele creatoare, pe drumuri secundare, susceptibile să-mi ofere mai multe şanse de a ajunge la NECUNOSCUT!

Mai mult ca oricare alta, o asemenea situare îmi dă siguranță și încredere în mine. Orice perioadă nouă începe întotdeauna cu încercări prea puțin semnificative, de-abia schițate, ca într-un fel de surdină, și neavând mare lucru în comun cu linia trasată; încercări personale, intime, aș spune chiar greu de mărturisit. În orice caz, nu clare. Și cât de dificile! Acestea sunt momentele cele mai fascinante și cele mai încărcate de sens ale creației artistice.

Și, deodată, a început să mă preocupe natura MANECHINELOR. Manechinul din spectacolul meu cu *Găina de apă* a lui Witkacy (1967) și manechinele din *Cizmarii*, a aceluiași Witkacy (1970), aveau un rol propriu, bine definit; ele constituiau un soi de prelungire imaterială, ceva în genul unui ORGAN COMPLEMENTAR al actorului care le era „proprietar". Cât despre cele folosite în număr mare la punerea în scenă a piesei lui Slowacki, *Balladyna*, acestea reprezentau DUBLURI ale personajelor vii, ca și cum ar fi fost înzestrate cu o CONȘTIINȚĂ superioară, la care ajunseseră „după consumarea propriei lor vieți". Manechinele acelea purtau deja, în chip limpede, pecetea MORȚII.

8. *Manechinul ca manifestare a realității celei mai banale. Ca un procedeu de transcendență, un obiect vid, o amăgire, un mesaj funebru, un model pentru actor.*

Manechinul pe care l-am folosit în 1967 la teatrul Cricot 2 (*Găina de apă*) a fost, după *Eternul pelerin* și *Ambalaje umane*, următorul meu personaj intrat absolut firesc în *colecția* mea, ca un alt fenomen în sprijinul convingerii, înrădăcinate în mine de multă vreme, că doar realitatea cea mai banală, obiectele cele mai umile și cele mai disprețuite sunt în stare să-și dezvăluie, într-o operă de artă, caracterul lor specific de obiect.

Manechine și figurine de ceară au existat dintotdeauna, numai că au fost ținute la distanță, la marginea culturii admise, în dughenele din piețe, în barăcile dubioase ale scamatorilor de bâlci, departe de splendidele temple ale artei, fiind privite ca niște curiozități demne de dispreț, bune doar pentru satisfacerea *gustului* plebei. Dar tocmai de aceea ele sunt cele care – mai curând decât academicele piese de muzeu – pot ridica, timp de o clipă, un colț al vălului.

Manechinele au pe deasupra şi un iz de păcat – de vinovată transgresiune. Existenţa acestor creaturi plăsmuite după chipul şi asemănarea omului, în semiclandestinitate şi într-un mod apropiat de făptuirea unui sacrilegiu, ca rod al unor practici eretice, poartă marca acelei laturi obscure, nocturne, răzvrătite a demersului uman, amprenta crimei şi stigmatele morţii ca sursă a cunoaşterii. Impresia tulbure, nedesluşită, că prin intermediul unei creaturi cu înşelătoare aparenţe de viaţă, dar lipsită de conştiinţă şi de destin, moartea şi neantul îşi destăinuie neliniştitorul lor mesaj, provoacă în noi deopotrivă sentimentul de transgresiune, respingere şi atracţie. Punere la index şi fascinaţie.

Actul de acuzare a făcut uz de toate argumentele. Primul expus atacurilor a fost însuşi mecanismul acestei acţiuni, considerat cu extremă uşurinţă ca un scop în sine şi surghiunit, din acel moment, printre formele mediocre ale creaţiei artistice, la rând cu imitaţia, cu iluzia înşelătoare menită să păcălească spectatorul, ca în cazul şiretlicurilor prestigiditatorului de bâlci, cu utilizarea unor artificii naive ce scapă conceptelor esteticii, cu folosirea frauduloasă a aparenţelor, cu practicile şarlatăneşti. Şi pentru ca acuzaţiile să cântărească şi mai greu la proces, li s-au adăugat cele ale unei filosofii care, de la Platon şi până astăzi chiar, îi atribuie artei rolul de a revela Fiinţa şi spiritualitatea ei, în loc să se bălăcească în concretul material al lumii, în această escrocherie a aparenţelor, reprezentantele nivelului celui mai de jos al existenţei.

Nu cred că un MANECHIN (sau o FIGURINĂ DE CEARĂ) poate fi substituit, aşa cum voiau Kleist şi Craig, ACTORULUI VIU. Ar fi prea simplu şi prea naiv. Mă străduiesc să determin motivele şi destinaţia acestei entităţi insolite, ivite pe neaşteptate în gândurile şi în ideile mele. Apariţia sa e în acord cu convingerea mea tot mai fermă că viaţa nu poate fi exprimată în artă decât prin lipsa de viaţă şi prin recursul la moarte, prin aparenţe, vid, absenţă a oricărui mesaj. În teatrul meu, un manechin trebuie să devină un MODEL care întrupează şi transmite un profund sentiment al morţii şi al condiţiei morţilor – un model pentru ACTORUL VIU.

9. Interpretarea pe care o dau situației descrise de Craig. Apariția actorului viu, moment revoluționar. Descoperirea imaginii omului.

Considerațiile mele rezultă din examinarea originilor teatrului; ele se aplică însă, de fapt, ansamblului artei actuale. Am toate motivele să cred că descrierea, imaginată de Craig, a împrejurărilor în care a apărut actorul, și care include o analiză extrem de acuzatoare, urma să-i servească autorului ca punct de plecare pentru ideile sale despre „SUPRAMARIONETĂ". Deși sunt un admirator al disprețului superb profesat de Craig și al diatribelor lui pătimașe – mai ales acum, când ne confruntăm cu declinul total al teatrului contemporan – trebuie, totuși, chiar dacă îmi însușesc prima parte a credoului său, în care îi contestă teatrului instituțional orice rațiune de a exista în planul artei, să mă distanțez de soluțiile binecunoscute propuse de el în legătură cu destinul actorului. Căci momentul în care un ACTOR a apărut pentru prima dată în fața unui AUDITORIU (ca să folosesc vocabularul actual) mi se pare a fi, dimpotrivă, un moment revoluționar și de avangardă. O să încerc chiar să compun și să fac să „intre în istorie" o imagine opusă, ale cărei evenimente vor avea o semnificație inversă:

Iată că, din cercul comun al obișnuințelor și al riturilor religioase, al ceremoniilor și al activităților ludice, a ieșit CINEVA, cineva care tocmai luase hotărârea îndrăzneață de a se desprinde de comunitatea culturală. Mobilurile sale nu mai erau nici orgoliul (ca la Craig), nici dorința de a atrage asupră-i atenția celorlalți. Soluție excesiv de simplistă. Îl văd mai curând ca pe un rebel, un contestatar, un eretic, liber și tragic, pentru că a îndrăznit să rămână singur cu soarta sa, cu destinul său. Și dacă adăugăm „cu ROLUL său", avem dinaintea noastră ACTORUL. Revolta s-a produs pe terenul artei. Probabil că acest eveniment, sau mai degrabă această manifestare, a tulburat profund spiritele și a iscat păreri contradictorii. Mai mult ca sigur, ACTUL acesta a fost judecat ca o trădare față de vechile tradiții și de practicile cultului; s-a văzut în el o manifestare de orgoliu profan, de ateism, de periculoase tendințe subversive; a stârnit indignare, a provocat acuzații de imoralitate și de indecență; omului i s-au aruncat

priviri încărcate de dispreţ ca unui măscărici ieftin, unui cabotin, unui exhibiţionist, unui depravat. Actorul însuşi, izgonit din societate, îşi va fi făcut nu numai duşmani înverşunaţi, ci şi admiratori fanatici. Oprobriu şi glorie laolaltă.

Am da dovadă de un formalism ridicol şi superficial dacă am vrea să explicăm acest act de RUPTURĂ prin egotism, sete de glorie, ori tendinţă înnăscută spre ostentaţie. Trebuie să fi fost vorba de o miză mult mai mare, de o COMUNICARE de o importanţă capitală. Să încercăm să ne închipuim această situaţie fascinantă:

ÎN FAŢA celor care rămăseseră de cealaltă parte, a apărut un OM, ABSOLUT asemănător cu fiecare dintre ei şi, totuşi (prin magia unei „operaţii" misterioase şi uimitoare), infinit mai DEPĂRTAT, înspăimântător de STRĂIN, ca şi cum ar fi purtat moartea în el, despărţit de ei printr-o BARIERĂ care, deşi invizibilă, nu părea mai puţin înfricoşătoare şi de neconceput, până-ntr-atât de mare, că adevăratul ei sens şi OROAREA ei nu ne pot fi revelate decât prin VIS.

Astfel încât, în lumina orbitoare a unui fulger, ei au zărit deodată IMAGINEA OMULUI, stridentă, de un tragism clovnesc, ca şi cum îl vedeau pentru PRIMA OARĂ, ca şi cum tocmai se văzuseră pe EI ÎNŞIŞI. Cu siguranţă că ceea ce s-a produs atunci a fost o emoţie puternică pe care am putea-o numi metafizică.

Această imagine vie a OMULUI ieşind din beznă, înaintând mereu şi apropiindu-se, constituia un MANIFEST, iradiant, al noii sale CONDIŢII UMANE, doar UMANE, cu RESPONSABILITATEA şi cu CONŞTIINŢA sa tragică, măsurându-i DESTINUL la o scară implacabilă şi definitivă, scara MORŢII.

Din spaţiile MORŢII fusese lansat acest MANIFEST revelator, care îi provocase publicului (să folosim un termen actual) emoţia metafizică. Mijloacele şi arta acestui om, ACTORUL (ca să folosim iarăşi propriul nostru vocabular), erau şi ele legate de MOARTE, de tragica şi înfricoşătoarea ei frumuseţe.

Trebuie să-i restituim relaţiei SPECTATOR/ACTOR semnificaţia sa esenţială. Trebuie să facem să renască acel impact originar din clipa în care un om (actor) a apărut pentru prima dată în faţa altor oameni (spectatori), întru totul asemănător fiecăruia

dintre noi și, totuși, infinit mai străin, dincolo de această barieră care nu poate fi trecută.

10. *Recapitulare.*

„Deși putem fi bănuiți, ba chiar
acuzați de a avea unele scrupule nelalocul lor,
ne vom alunga prejudecățile și temerile înnăscute
și, pentru a izbuti să conturăm mai bine imaginea
în interesul unor eventuale concluzii,
vom pune jaloanele acestei granițe
al cărei nume este: CONDIȚIA MORȚII,
căci ea constituie reperul cel mai avansat
și neamenințat de nici un conformism
al CONDIȚIEI ARTISTULUI ȘI A ARTEI
... această relație particulară,
deopotrivă derutantă și atrăgătoare,
dintre cei vii și morții
care, odinioară, când mai trăiau încă,
nu dădeau câtuși de puțin ocazia
vreunor spectacole neașteptate,
vreunor inutile diviziuni, vreunei dezordini.
Ei nu erau diferiți
și nu-și dădeau cine știe ce aere
și datorită acestei trăsături aparent banale
dar, cum se va vedea, foarte importante,
erau, în mod simplu, firesc, respectuos
insesizabili."

(Tadeusz Kantor, *Le théâtre de la mort* – L'Age d'homme, Lausanne, 1977.Trad.: D.V.)

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

FO, Dario (n. 1926)

Autor dramatic, actor şi scenograf italian. Experimentează toate formele teatrului popular (monolog radiofonic, spectacol de cabaret, scheci televizat etc) şi militant (puternic implicat în actualitate). Între 1958 şi 1968, conduce, împreună cu soţia sa, Franca Rame, o companie teatrală pentru care scrie comedii şi farse cu pronunţat caracter satiric. Ulterior, cei doi pun bazele trupei de actori „Comuna". Piesa *Mistero Buffo* (1969), inspirată de cultura medievală, dar cu o precisă adresă la realităţile timpului său, îi aduce lui Fo o recunoaştere internaţională. *Moartea întâmplătoare a unui anarhist* (1970) sau *Povestea tigrului* (1980) confirmă o vocaţie civică şi un angajament politic radical, slujite mai ales cu mijloacele comicului. În 1997, obţine Premiul Nobel pentru literatură. Înscris cu precădere în registrul comediei, teatrul lui Fo e un exemplu de teatru eficient, în care râsul devine o armă.

Ştiinţa actorului

Corpul şi masca

Există o gestică impusă de mască: mişcarea corpului în ansamblul său nu se rezumă aproape niciodată la simpla legănare a umerilor. De ce? Pentru că doar corpul întreg constituie cadrul în care se înscrie masca şi care îi animă fixitatea. Gesturile fac ca ritmurile şi proporţiile să varieze; ca urmare, semnificaţia şi valoarea măştii sunt modificate de acestea. Să joci în spatele măştii este obositor, căci trebuie să faci mişcări bruşte cu gâtul, stânga/dreapta, sus/jos, pentru a obţine efecte de o agresivitate cvasianimalică. Sub mască, ritmurile se aleg în funcţie de cuvinte şi de conţinut: trebuie să-ţi impui acest antrenament până la atingerea unei armonii aproape fireşti.

Aşa meserie, aşa gest

De unde vine această gestică? E vorba despre secvenţe maşinale, despre selecţii arbitrare? O remarcă: Plehanov susţine că gestica fiecărui popor este determinată de modul său de viaţă. Remarcabil cercetător, antropolog contemporan cu Lenin, prieten cu artişti ca Meyerhold şi Maiakovski, Plehanov a descoperit, prin

studierea câtorva sute de populații diferite, că ritmul și tempoul gestului în executarea unei munci necesare supraviețuirii determină liniile generale ale comportamentului omului, *atitudinea* sa, cum spun francezii. Activitățile așa-zise accesorii, dansul, cântul, jocul se aseamănă, în formele lor, cu meseria practicată pentru asigurarea traiului. Un exemplu semnificativ: dansul frânghierilor din Sicilia.

Gest și gesticulație

Mișcarea trunchiului și a membrelor se face cu eleganță și inteligență, fără afectare, de aici începe teatrul. Cheia de boltă a meseriei noastre ar trebui să fie învățarea tehnicii respiratorii, a mișcării duse până la acrobație, înainte chiar de impostația vocii. Am văzut regizori importanți aduși la disperare de stângăcia unor actori în a-și controla gestica. Actori de genul celor care, pentru a suplini absența naturalului, își vâră mâinile în buzunar, își răsucesc reverele sau încheietura mâinii, își aranjează tot timpul părul.

În unele școli americane (mă gândesc la Actor's Studio), s-a recurs la o soluție care frizează anormalul: secvențe de ticuri maniacale, de pură virtuozitate abstractă, fără repere realiste.

[Dario Fo dă pe scurt exemplul unei serii de gesturi paradoxale. Se scarpină în cap din ce în ce mai tare, se freacă la ochi și la nas, își vâră mâinile în buzunare, cotrobăind prin dreptul încheieturii șoldului... Reușește să-și afunde o mână până la genunchi, și cu cealaltă își cuprinde o fesă.]

În jocul cu mască trebuie să știi cum să adaptezi gestul. Masca mărește dimensiunea personajului dar, în același timp, îl sintetizează. Ea impune lărgirea și dezvoltarea gestului, care nu trebuie să fie arbitrar, dacă se dorește ca publicul, oglinda dumneavoastră, să înțeleagă limpede unde ține discursul, mai ales când există un efect comic, un gag.

Avem un aparat de fotografiat în cap

Marea diferență între jocul fără mască și jocul cu mască ține de atitudinea mentală, pe care, și unul și celălalt o impun spectatorului. Ele îl obligă pe acesta la o cadrare diferită a imaginilor create de actor, folosind într-un fel obiective fotografice diferite.

Într-adevăr, actorul îl face pe spectator să privilegieze un detaliu al acțiunii sau totalitatea ei, folosind obiective ascunse în creierul nostru fără s-o știm. În *La Faim du Zanni*, de exemplu, creez un spațiu larg în jurul meu, pentru a da spectatorului imaginea de ansamblu a corpului meu. Dar, la un moment dat, îl fac să uite ansamblul, imobilizându-mi partea inferioară, care își pierde dintr-o dată orice interes, și îl oblig să focalizeze un plan apropiat pe chipul meu. Gesturile mele au o amplitudine de maximum 30 de cm și nu trebuie să ies niciodată din acest cadru fictiv, altfel spectatorul nu s-ar mai putea concentra.

Concentrarea se obține progresiv și lent, fără intermitențe. Crescendoul se observă în secvența care începe cu bățul înghițit, care coboară prin gât și traversează tot corpul, în timp ce trunchiul se zbate ca să-l facă bucățele într-un fel de dans al pântecelui. Deodată, atenția se îndreaptă asupra lacrimilor, adică asupra feței. Plânsul urcă spre acut și se transformă într-un bâzâit care îl agasează pe *Zanni*. *Zanni* se întoarce într-o parte și în cealaltă, spațiul se lărgește puțin, apoi se strânge din nou când prinde musca, până la a se mărgini la cadrajul nasului, cu ochii care privesc cruciș când fixează musca. Spectatorul trebuie atunci să-și restrângă și mai mult câmpul atenției până la un microcadraj doar asupra mușteI, căreia îi sunt smulse aripile și picioarele. Progresia, bine calculată, trebuie să fie exactă, aproape la milimetru, trebuie mai ales să aibă un ritm și să dea iluzia spațiului: prea multă sau prea puțină extensie duce la oboseală și la neatenție.

Pentru mască, dimpotrivă, cadrajul nu trebuie niciodată să fie prea strâns, căci masca implică întotdeauna mișcările umărului și ale bustului. Actorul are nevoie de ele, pentru a exprima ceea ce, în absența măștii, s-ar comunica prin mișcările ochilor sau ale gurii.

Să înoți ca o vioară

Un actor care simte publicul este ca un violonist care nu își mai privește mâinile și nici arcușul. Aude notele pe care le produce și le ascultă rezonanța. Nu veți vedea niciodată un mare maestru al viorii sau al pianului privind claviatura ori trăgând cu ochiul la instrument: instrumentul face parte din el însuși. La fel, un

mim bun nu-şi priveşte niciodată mâinile, nu trebuie să le supravegheze. Acelaşi lucru îl face şi actorul cu corpul şi cu vocea sa.

Este important să se acorde atenţie cantităţii de „spume" pe care se întâmplă să le împrăştie un actor. Prin stropi, eu nu înţeleg ceea ce se produce din cauza excesului de salivă şi a unei pronunţii prea apăsate a *P*-urilor şi a *B*-urilor (care la mine sunt remarcabile): sunt oameni ce refuză să se aşeze în rândul întâi când joc eu. Ba chiar, unii au făcut guturai după groaznicul duş pe care li l-am administrat. Liniştiţi-vă, e o salivă foarte cumsecade... şi, de altfel, scuipatul face parte din meseria noastră, este chiar un element esenţial. Feriţi-vă de actorul care n-are destulă salivă, îşi pierde vocea cu uşurinţă, nu reuşeşte să schimbe tonul atunci când trebuie, se împiedică în vorbe. Dar nu despre această stropire este vorba: mă refer la stropirea din practicarea natatiei şi a canotajului. Udatul şi stropitul au intrat în argoul teatrului pentru a denumi un joc dezlânat şi zbierat peste măsură. Aceste expresii au apărut în urma observării înotătorilor mediocri care dau dezordonat din mâini şi din picioare, fac valuri şi stropesc. Adevăratul înotător stilat reuşeşte să dezvolte în apă o forţă extraordinară fără un zbucium inutil: el lasă impresia că realizează totul fără efort, alunecă, rapid şi uşor, fără a face să sară nici o picătură de apă. Puterea sa constă în coordonarea şi maxima economie a gesturilor. Bietul diletant, dimpotrivă, îşi roteşte frenetic braţele, azvârle palme şi pumni ca pentru a bate maioneza şi nu înaintează, chiar riscă să se înece. Tot aşa şi la teatru, cei care nu ştiu să joace urlă şi se zbat în dezordine. Cei care nu au simţul reprezentaţiei se trezesc cu o voce spartă, scot sunete stridente sau încep să vorbească pe nas. Cei mai mulţi nu ştiu să păstreze ritmul şi îşi spun rolul fără a-i asculta pe ceilalţi, şi cu atât mai puţin publicul. Rezultatul e că spectatorii se plictisesc de moarte, cu atât mai abitir cu cât totul produce senzaţia unei strădanii supraomeneşti. La teatru, dimpotrivă, actorul trebuie să dea impresia că face totul fără sforţare şi fără nici o tensiune.

Ceea ce nu înseamnă că ar trebui să trateze cu superficialitate textul şi să-l rostească timid. Din contră, trebuie să înveţe să păstreze un echilibru şi un control perfect, să caute forţa într-o progresie savantă, distribuind atent pauzele şi recăpătările de

suflu și totodată dând impresia că nu face nici cel mai mic efort. L-am văzut, ca să nu citez pe nimeni altul, pe Vittorio Gassman ieșind din scenă după un spectacol și prăbușind-se pe un scaun, epuizat, cu toate că, pe scenă, întreaga seară ai fi jurat că totul merge de minune... Iată ce înseamnă măiestria și talentul!

Să rezumăm. Pentru a ne face meseria cu demnitate, pentru a deveni adevărați oameni de teatru, secretul este să ne străduim să cunoaștem toate aceste elemente prin studiu, prin observație directă, prin practică. Să ne păzim de prejudecăți, să evităm goana după modă, de teamă să nu ne trezim la podea... Să rămânem în contact cu vremea noastră, chiar dacă spunem povești din trecut. Să refuzăm definițiile, judecățile de valoare, clasificările de tip aristotelian – vreau să spun: pe scara valorilor se află mai întâi tragedia, apoi drama și apoi comedia, și așa mai departe, până la teatrul de păpuși, la saltimbanc, la măscărici.

Despre mim și despre pantomimă

Revin la limbajul gestual. Prin convenție, verbul „a mima" desemnează o acțiune gestuală care transmite o semnificație precisă sau spune o poveste fără a recurge la cuvânt. De fapt, aceasta se numește *pantomimă*. A mima însemna pentru romani și greci să povestească folosind corpul, vocea, măștile, făcând salturi de la trambulină, acrobații și dansuri, vorbind și cântând... adică să povestească prin toate mijloacele... Pantomima, în antichitate, era considerată de către clasele suspuse ca un gen inferior, ofensator, grosolan și era cenzurată așa cum se cenzurează tot ceea ce puterea nu reușește să controleze și nici să întoarcă în avantajul său. Și doar atunci când oamenii simpli și-au manifestat marele lor interes față de pantomimă, aceasta a putut fi disciplinată pentru a deveni tolerabilă. Dar, spre a evita confuziile, să acceptăm convenția modernă: a mima înseamnă a juca fără să vorbești.

Să avem totuși grijă să nu transformăm arta mimului într-un limbaj al surdomuților. Pantomima este funcțională când, prin gestică, se obține o comunicare și efecte mai clare și mai eficiente și, de asemenea, mai rentabile decât numai prin cuvinte. Dar există conținuturi pe care reușim să le transmitem foarte clar, servindu-ne doar de voce. De ce să facem acrobații și să gesticulăm ca nebunii? Arta mimului este arta de a comunica în mod

sintetic; asta nu înseamnă să imiți seryil gesturile firești, așa cum am spus-o adesea, ci să faci aluzie, să indici, să dai de înțeles, să stârnești imaginația. Teatrul este ficțiune, și nu imitație.

Clovnii

În meseria de clovn converg filoane de origini foarte diverse. Ca și jonglerul sau mimul greco-roman, el are ca mijloace de expresie vocea, gestica acrobatică, muzica, cântul, cărora le adaugă prestidigitația și o anumită familiaritate cu animale uneori feroce. Aproape toți marii clovni sunt jongleri foarte abili, înghițitori de flăcări, virtuozi ai focurilor de artificii. Cântă perfect la unul sau la mai multe instrumente.

În *La Signora è da buttare!* am pus să joace adevărați clovni, familia Colombaioni (Alberto, Charlie, Romano și soția lui Alberto, care este acrobată). Am folosit diverse efecte: jocuri acrobatice, din cele foarte riscante, explozii, evoluții la trapez, mers pe picioroange cu arcuri, căderi în butoi cu capul înainte. Membrii trupei Colombaioni le știau foarte bine și le executau perfect; ne-au învățat și altele, care nu erau prevăzute în program. De la ei am învățat tot ceea ce știu despre clovni, inclusiv să cânt la trombon. Franca, soția mea, a învățat să lucreze la trapez și să se arunce înapoi ținându-se de picioare sau de genunchi. Din cauza complexității și a numeroaselor tehnici pe care un clovn trebuie să le dobândească, putem afirma că un actor care ar deține tot acest bagaj tehnic ar câștiga foarte mult, nu numai în genul comic, dar chiar – parcă-i și văd pe toți „burtăverde" din teatru cum li se zbârlește părul-n cap! – și pentru rolurile tragice. Întâlnim deseori actori care imită clovnii: ei cred că se descurcă dacă își pun o bilă roșie pe nas, pantofi interminabili și-și iau o voce de cap. Derizorie ingenuitate! Rezultatul e plictiseala, mereu plictiseala. Nu devii clovn decât prin muncă asiduă, disciplinată, obositoare și, ca întotdeauna, consacrând practicii ani îndelungați. Un clovn nu se improvizează.

În zilele noastre, clovnul a devenit un personaj destinat distracției copiilor: este sinonim cu infantilismul nătâng, cu candoarea felicitărilor de Crăciun, cu sentimentalismul. Clovnul și-a pierdut puterea antică de provocare, angajamentul moral și politic. În alte vremuri, clovnul a știut să încarneze satira la adresa

violenţei şi a cruzimii, condamnarea ipocriziei şi a nedreptăţii. Doar cu câteva secole în urmă, era o catapultă obscenă, diabolică: în catedralele evului mediu, pe capitelurile şi pe basoreliefurile portalurilor, putem vedea bufoni care se acuplează într-un mod provocator cu animale, cu sirene sau harpii şi care îşi arată sexul strâmbându-se.

Clovnul vine de foarte departe: exista dinainte de *Commedia dell'arte*. Se poate spune că măştile de tip italian s-au născut din mariajul obscen dintre „jongleriţe", menestreli şi clovni, apoi, în urma acestui „incest", *Commedia*, la rândul ei, a născut zeci de alţi clovni.

(Dario Fo, *Le Gai Savoir du comédien* – L'Arche, Paris, 1990. Trad.: D.V.)

BARBA, Eugenio (n. 1927)

Regizor italian, cu o remarcabilă contribuţie în domeniul pedagogiei teatrale. Stabilit din tinereţe în Scandinavia, studiază literele şi istoria religiilor la Oslo. În 1960, obţine o bursă UNESCO în Polonia, unde îşi începe formaţia teatrală, rămânând timp de trei ani în preajma lui Grotowski, al cărui discipol devine. Reîntors în Norvegia, înfiinţează *Odin Teatret* (1964), împreună cu un grup de actori veniţi de pretutindeni. În 1966, *Odin Teatret* se instalează la Hostelbro, în Danemarca, unde îşi are centrul şi astăzi. E un veritabil Teatru-laborator, a cărui activitate, de faimă internaţională, e axată în principal pe experimentarea unor noi tehnici în domeniul artei actorului şi al comunicării teatrale, o atenţie deosebită fiind acordată antrenamentului fizic şi vocal, ca şi improvizaţiei. În 1979, el îşi încununează vocaţia experimentalistă şi de cercetare prin înfiinţarea Şcolii Internaţionale de Antropologie Teatrală, preocupată de tradiţiile orientale şi de schimbul între culturi. Prin succesele răsunătoare ale unor spectacole precum *Kaspariana* (1967), *Anabasis* (1977), *Cenuşa lui Brecht* (1982), *Talabot* (1988), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *Salt* (2002), prin relaţiile intense cu trupe teatrale din diverse ţări şi continente, prin frecventele sale turnee în lumea întreagă, *Odin* e un catalizator (mai ales în anii '70) a ceea ce Barba numeşte „al treilea teatru", un teatru de grup neaparţinând nici orientării tradiţionaliste, nici celei avangardiste.

Antrenament fizic

Actorii de la Odin Teatret s-au antrenat în mod regulat. Concepția acestui antrenament, forma și scopul său au urmat o evoluție continuă, datorată experienței dobândite, contribuției noilor actori și noilor cerințe apărute în timpul muncii noastre.

La început, antrenamentul cuprindea exerciții provenite din pantomimă, balet, gimnastică, sport, ritmică, yoga, plastică, exerciții pe care le cunoșteam sau pe care le reconstruiserăm. Antrenamentul era colectiv. Toți executau aceleași exerciții, în același timp și în același fel.

Cu vremea, ne-am dat seama că ritmul era diferit de la individ la individ. Unii au un ritm vital mai rapid, alții mai lent. Am început atunci să vorbim despre ritm organic în sensul variațiilor pulsațiilor, precum cele ale inimii noastre, așa cum ne-o arată cardiograma. Începând din acel moment, antrenamentul s-a bazat pe acest ritm și, personalizându-se, a devenit individual.

Exercițiile pe care le-am elaborat, chiar dacă au rămas aceleași, și-au schimbat valoarea, semnificația. În fond, exercițiul e ca o poartă de slalom prin care actorul face să treacă, disciplinând-o, activitatea lui fizică. În teatrul nostru, antrenamentul a constat mereu în întâlnirea dintre disciplină – adică forma fixă a exercițiului – și o depășire a acestei forme fixe, a stereotipului care e exercițiul. Fiecare trebuie să găsească motivația acestei depășiri, căci ea hotărăște direcția antrenamentului.

În prezent, antrenamentul se bazează pe acțiuni foarte simple, exerciții care, punând în mișcare întreg corpul, îl fac să răspundă deplin. Corpul e cel ce trebuie să gândească total și să se adapteze, în permanență, situației care survine.

În aceasta rezidă valoarea antrenamentului: autodisciplină zilnică, personalizare a muncii, demonstrare a posibilității de a se transforma, stimulare și efect asupra colegilor și asupra mediului de lucru.

Să înveți, cu detașare, fiecare exercițiu, să-l asimilezi cu răbdare, printr-un lung efort, să-l contopești cu celelalte până când totul devine un fel de șuvoi puternic – aceasta e calea ce duce la antrenamentul individual, modelat pe ritmul organic al fiecăruia,

pe nevoile, pe motivaţiile proprii. Altfel spus, trebuie ca actorul să răspundă cu întregul său corp şi să-şi disciplineze reacţiile prin formele fixe ale exerciţiilor. Foarte important este atunci ritmul, pulsaţie adevărată pe care actorul o poartă cu sine şi care îi revelează motivaţia personală.

Antrenament vocal

Vocea, în componenta ei logico-semantică, precum şi în componenta ei sonoră, e o forţă materială, o adevărată acţiune ce pune în mişcare, dirijează, formează, opreşte. În realitate, trebuie să vorbim despre acţiuni vocale care provoacă un răspuns imediat din partea celui care este vizat.

Vocea, ca proces fiziologic, antrenează întreg organismul şi îl proiectează în spaţiu, este o prelungire a corpului nostru. Ea ne dă posibilitatea de a acţiona concret, chiar la distanţă. Ca o mână nevăzută, ea se întinde în afara corpului nostru şi acţionează, iar întregul nostru corp trăieşte şi participă la această acţiune. Corpul e partea vizibilă a vocii şi putem vedea cum şi unde se naşte impulsul care, la final, va deveni sunet şi cuvânt. Vocea e corpul invizibil ce operează în spaţiu. Voce şi corp: nu există dualitate, nu există subdiviziuni. Ci numai acţiuni şi răspunsuri care ne solicită organismul în totalitatea sa.

Munca noastră are un singur scop: să stimuleze imaginaţia vocală individuală şi să protejeze reacţiile organice spontane.

În situaţia muncii noastre, corpul şi partea lui invizibilă, vocea, se adaptează, adică răspund neîncetat la stimuli. Vom da acum un exemplu de răspuns la stimuli.

În general, se spune că un text trebuie să fie interpretat; dar atunci când vorbim, în viaţa de zi cu zi, nu ne concentrăm asupra cuvintelor, *nu le interpretăm* la rece. Discursul e purtat de o undă – unda respiratorie, ce poate dura mai mult sau mai puţin timp. Când vorbim, dacă procesul e spontan, nu ne concentrăm asupra cuvintelor, nu ne opreşte nimic, nu ne blochează nimic, dacă există o senzaţie de siguranţă, adică dacă nu ne este teamă, dacă nu suntem împiedicaţi să vorbim, dacă nu trebuie să fim atenţi la ceea ce vrem să spunem ori dacă nu vorbim o limbă străină pe

care n-o cunoaştem foarte bine. Trebuie recreată această senzaţie de siguranţă în situaţia artificială care e situaţia teatrală. Trebuie deci eliminat blocajul obiectiv pe care-l poate reprezenta obligaţia de a-ţi aminti textul ce trebuie rostit. Acest text trebuie învăţat atunci pe de rost, perfect, în aşa fel încât el să iasă la suprafaţă fără greutate, ca un adevărat proces spontan care permite actorului să se mobilizeze în acţiunea sa în spaţiu şi să uite de textul memorat. În fond, chiar dacă cuvintele au fost scrise de altcineva, chiar dacă, precum în cazul meu, folosesc cuvinte care nu sunt ale mele, dar care mi-au fost date de o cultură şi de o tradiţie, aceste cuvinte devin verb viu, prezente în întreaga-mi fiinţă ca reacţii personale.

De-a lungul întregului proces de lucru, trebuie să ne ferim de a voi să obţinem cu orice preţ rezultate originale, de a emite sunete bizare, stranii, strigăte neîarticulate, care ne transformă reacţiile vocale într-o magmă sonoră aparent dramatică, dar care, de fapt, e artificială, falsă şi forţată. Trebuie să uităm de propria noastră voce, să nu ne ascultăm, să nu ne judecăm. Să-ţi uiţi propria voce, să fii atent la stimuli în raport cu întreg corpul şi să reacţionezi la ei.

Atunci corpul trăieşte, vocea trăieşte, palpită, vibrează ca o flacără, ca o rază de soare ce se naşte în corpul nostru, luminează şi încălzeşte tot spaţiul. Dacă pornim de la acest modest punct de plecare, dacă exersăm în mod regulat, cu timpul va începe dezvoltarea a ceea ce este flora noastră vocală, ale cărei rădăcini trăiesc în corpul nostru, care înseamnă chiar corpul nostru, cu experienţele şi cu aspiraţiile sale.

(Eugenio Barba, **L'archipel du théâtre** *Bouffonneries-Contrastes*, Cazilhac, 1983)

Vorbe sau prezenţă

Antrenamentul nu te învaţă să joci, să fii abil, nu te pregăteşte pentru creaţie. Antrenamentul e un proces de autodefinire, un proces de autodisciplinare care se manifestă prin acţiuni fizice. Ceea ce contează nu este exerciţiul în sine – de pildă, să faci

podul sau să faci tumbe –, ci justificarea pe care fiecare o dă propriei sale munci, justificare banală, poate, sau greu de explicat în cuvinte, dar fiziologic perceptibilă, evidentă pentru un observator. Această abordare, această justificare personală determină direcţia antrenamentului, depăşirea diferitelor exerciţii care, în realitate, nu sunt decât nişte mişcări de gimnastică stereotipe.

Această necesitate interioară asigură calitatea energiei care îţi îngăduie să lucrezi fără pauză, fără să simţi oboseala, să continui chiar dacă eşti epuizat şi, în momentul acela, să mergi mai departe, să nu abandonezi. Aceasta e autodisciplina despre care vorbesc tot timpul.

Totuşi, să fim bine înţeleşi: nu devii creativ lucrând pe brânci, până la epuizare. Nu te deschizi către ceilalţi la comandă, doar străduindu-te s-o faci.

Antrenamentul nu e o formă de ascetism, o severitate răuvoitoare faţă de tine însuţi, o persecutare a trupului. Antrenamentul e un test care pune la încercare propriile intenţii ale actorului: în ce măsură e pregătit să-şi sacrifice propria-i persoană pentru tot ceea ce crede şi afirmă. E posibilitatea de a trece peste prăpastia care desparte intenţia de act.

Această sarcină zilnică, obstinată, răbdătoare, căreia uneori încerci să-i găseşti un sens, dar care deseori e îndeplinită fără să-i înţelegi rostul, reprezintă un factor concret al transformării actorului ca fiinţă umană şi ca membru al grupului. Transformarea imperceptibilă a propriei sale existenţe şi a existenţei celorlalţi, cernerea meticuloasă a propriilor prejudecăţi, a propriilor îndoieli – nu prin gesturi şi prin fraze grandilocvente, ci prin tăcuta activitate cotidiană – se reflectă în munca ce îşi găseşte noi justificări, noi reacţii. Şi atunci, acul busolei sale arată altundeva nordul.

◆

La început, aveam un program de exerciţii pe care îl predam tuturor şi pe care toţi trebuia să-l urmeze. Programul cuprindea exerciţii felurite, luate din dans, din pantomimă, din gimnastică, din Hatha-Yoga şi din acrobaţie.

Am stabilit o serie întreagă de exerciții fizice, pe care le-am numit „biomecanice", după termenul utilizat de Meyerhold. Am definit biomecanica astfel: o reacție foarte dinamică la un stimul exterior. Exercițiile erau de natură acrobatică și extrem de violente. Imaginația noastră le transformase însă în ceea ce credeam a fi antrenamentul actorului oriental. Pornind de la acest antrenament, așa cum ni-l închipuiam noi, voiam să obținem un ritm de lucru intens, dar având precizia, economia de mișcare, sugestivitatea pe care le atribuiam actorului oriental. Pentru noi, biomecanica nu era o reconstituire istorică și exactă, din punct de vedere tehnic, a exercițiilor elaborate de Meyerhold, și care urmăreau un scop anume: crearea unei funcții sociale a actorului. Noi folosiserăm termenul pentru a ne pune în mișcare imaginația, pentru a ne stimula. Ce voia să însemne, de fapt, această biomecanică?

Am încercat să o reinventăm, să o redescoperim în corpul nostru, făcând-o să coincidă cu justificările noastre și cu noile scopuri propuse. Actorii, individual sau în colaborare, au schițat ei înșiși harta acestui teritoriu. [...]

◆

Deși aveam experiența teatrului oriental, mai ales a teatrului *Kathakali*[1], nu am recurs direct la această sursă. Am încercat să-i fac pe actorii mei să-și imagineze teatrul acesta plin de culoare și de exotism, de acrobație și de religiozitate, apelând la subiectivitatea și la fantezia lor.

Ca întreg teatrul oriental, *Kathakali* nu poate fi copiat, transplantat. El poate constitui doar un stimul, un punct de plecare. În teatrul oriental, actorul e inserat într-o tradiție pe care trebuie să o respecte cu sfințenie. El nu face decât să execute un rol al cărui cel mai neînsemnat detaliu a fost elaborat de un maestru, într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. Ca și în cazul unui pianist ori al unui interpret de balet clasic, evoluția lui nu poate fi lipsită de virtuozitate. Aceasta în timp ce, în teatrul occidental, actorul este – sau ar trebui să fie – creator. Confruntarea sa cu un text dezvăluie spectatorilor, grație sensibilității și experienței sale proprii, un univers personal și unic.

[1] *Kathakali* – teatru tradițional indian.

Această diferență esențială determină și modul de a învăța meseria, pregătirea, ceea ce obișnuim să numim astăzi antrenament. Chiar și în zilele noastre, actorul de teatru *Kabuki*[1] sau de *Kathakali* își începe antrenamentul încă de la vârsta la care un copil european dorește să se consacre dansului. Consecințele psihologice și fiziologice sunt evidente. N-are nici un sens să te duci în Japonia sau în India și să împrumuți exerciții din *Kabuki* sau din *Kathakali*, pentru a le adapta pasiv la tradiția pedagogică europeană, în speranța de a face din actorii noștri niște „virtuozi", asemenea colegilor lor orientali. Nu exercițiile în sine sunt hotărâtoare, ci atitudinea personală, acea necesitate interioară care, la nivel emoțional și cu o logică ce nu se lasă prinsă în capcana cuvintelor, provoacă și justifică alegerea acestei meserii.

Această atitudine determină crearea unor norme care devin aproape un supra-eu artistic sau etic al actorului. Norme asemănătoare pot fi găsite și în formele de teatru bazate pe o învățare pur tehnică. Aici, circumstanțele istorice și condițiile mediului în care evoluează activitatea teatrului au o influență certă asupra elaborării respectivelor norme, care se reflectă în tehnică. De pildă, tot antrenamentul unui tânăr actor *Kabuki* se desfășoară într-o atmosferă rarefiată, fără nici o posibilitate de contact cu actori din alte forme teatrale, din *Nô*[2] sau din teatrul modern, într-o strictă ierarhie profesională pietrificată în dinastii de familii a căror mentalitate contrastează cu vocația de eficiență industrială a Japoniei contemporane.

Același lucru se întâmplă și cu actorul *Kathakali*. În vreme ce actorul *Kabuki* aparține importantei firme a unui impresar care îl plasează în diferite teatre, actorul *Kathakali* lucrează pe un sol religios, curtea templului, își dedică munca și spectacolul divinităților, duce o viață modestă, fără perspectiva de a deveni o vedetă, precum colegul său japonez. Aceste circumstanțe socio-culturale, aliate cu o tradiție profesională specială și care continuă să aibă o valoare și un prestigiu considerabil pentru tânărul învățăcel-actor, sunt factori decisivi în elaborarea unei expresivități codificate și transformate astfel în tehnică.

---

[1] *Kabuki* – teatru tradițional japonez.
[2] *Nô* – teatru tradițional japonez.

◆

La începutul activității noastre, și noi credeam în „mitul tehnicii", ceva posibil de dobândit, de stăpânit, și care ar permite actorului să-și controleze propriul corp, să devină conștient de el. Ca atare, am practicat, în acest stadiu, exerciții de mărire a dilatării ochilor, în scopul de a-i face mai expresivi. Învățaserăm aceste exerciții în India, când studiam antrenamentul actorilor *Kathakali*. Expresivitatea ochilor este esențială în *Kathakali*, iar controlul musculaturii lor cere un antrenament sever, de mai multe ore pe zi, timp de câțiva ani. Diferitele nuanțe au, fiecare, o semnificație precisă; modul de a se încrunta din sprâncene, direcția privirii, gradul de deschidere și de închidere a pleoapelor sunt codificate de tradiție și reprezintă, în realitate, concepte și imagini pe care spectatorul le înțelege imediat. La un actor european, un astfel de control n-ar face decât să frâneze reacțiile organice ale feței și să o transforme într-o mască neînsufletită.

◆

Ca într-un creuzet în care se topesc cele mai disparate metale, încercam la început să fac să fuzioneze influențele cele mai diverse, impresiile care fuseseră pentru mine cele mai fertile: teatrul oriental, cercetările asupra Marii Reforme, experiența mea personală prilejuită de perioada ședерii în Polonia și a lucrului cu Grotowski. Voiam să aplic acest ideal de perfecțiune tehnică chiar și în domeniul travaliului artistic pe care-l numeam compoziție, termen venit în teatrul nostru din terminologia franceză și rusă, și a cărui interpretare a fost dată de Grotowski. Vedeam în compoziție acea capacitate a actorului de a crea semne, de a-și modela cu bună știință propriul corp până la obținerea unei deformări sugestive și bogate în asocieri: corpul actorului, ca o stelă din Rosette[1], iar spectatorul, ca un nou Champollion. Scopul era de a atinge, cu deplină luciditate și printr-un calcul rece, ceea ce e fierbinte în noi și ne obligă să credem cu toate simțurile noastre.

Realizam însă adesea că această compoziție era impusă, că, deși funcționa pe plan teatral, era lipsită de o forță în stare să

[1] Placă cu hieroglife descifrate de Champollion.

spargă crusta semnificațiilor evidente. Compoziția putea fi bogată, frapantă, aptă să pună în evidență actorul, însă era totodată și un fel de văl care-mi ascundea ceva, ceva ce simțeam că există înlăuntrul meu, dar pe care nu aveam curajul să-l înfrunt, pentru a mi-l revela mie însumi, sau mai degrabă pentru a-l revela celorlalți.

În prima perioadă a existenței noastre, toți actorii făceau împreună aceleași exerciții, într-un ritm colectiv comun. Apoi am înțeles că ritmul era diferit de la individ la individ. Unii aveau un ritm vital mai rapid, alții mai lent. Am început să vorbim despre un ritm organic, nu în sensul unei cadențe regulate, ci al unor variații, al unor pulsații precum cele ale inimii noastre, înscrise pe o cardiogramă. Această variație continuă, chiar dacă minimă, dezvăluia existența unui val de reacții organice la nivelul întregului corp. Antrenamentul nu putea fi decât individual.

◆

Credința în tehnică, în care vedeam un soi de putere magică în stare să-l facă pe actor invulnerabil, ne-a călăuzit și în privința vocii. La început, am urmat practicile teatrului oriental: simple imitări ale unor timbruri vocale. Cum spunea Grotowski, am dat diferitelor tonuri ale vocii denumirea de „rezonatori". În antrenamentul teatrului oriental, tânărul actor învață mecanic roluri întregi, cu toate nuanțele lor vocale, timbruri, intonații, exclamații – o întreagă țesătură de sunete, perfecționată de tradiție și pe care actorul trebuie să o repete tocmai pentru a fi apreciat de un public de cunoscători. Am descoperit și noi atunci o serie de timbruri, tonuri, intonații, pe care le-am exersat zilnic.

Această perioadă de travaliu calculat, de „tehnicitate" pură, a părut să confirme justețea ipotezei actorului virtuoz. Efectele obținute erau interesante. Dar în timpul lucrului, câțiva actori au izbutit să atingă chiar și teritoriul propriei lor „flore vocale". Aceasta reacționa la stimuli care frapau prin sugestivitatea lor, prin încărcătura lor emoțională, și nu se bazau pe logică sau pe vreun oarecare intelectualism: „Fantoma tatălui tău își face apariția, și tu, Hamlet, strigi de spaimă sau de bucurie." Iar Hamlet scoate un sunet-clișeu, sugrumat, plat, impersonal.

Am descoperit astfel valoarea imaginilor subiective în implicarea vocii și ajungerea la propriul univers sonor. Gata cu efectele

calculate şi cu vocea impostată conştient, urmărim doar reacţii, pur şi simplu, răspunsuri la imaginea care serveşte drept stimul. Am început să vorbim despre acţiuni vocale. Ceea ce fusese pentru noi un postulat – vocea ca proces fiziologic – a devenit atunci o realitate tangibilă care angaja întregul organism şi îl proiecta în spaţiu. Vocea era o prelungire a corpului care, în spaţiu, lovea, atingea, mângâia, înconjura, împingea, căuta departe sau foarte aproape; o mână invizibilă care se întindea în afara trupului pentru a acţiona în spaţiu sau pentru a renunţa să acţioneze. Şi chiar şi renunţarea era opera acestei mâini invizibile. Dar pentru ca vocea să poată acţiona, ea trebuia să ştie unde se află punctul spre care se îndreaptă, cine e acest punct şi de ce i se adresează lui.

Începând din acel moment, n-am mai vorbit de „rezonatori". Tot corpul actorului rezona, sala rezona, şi rezona în mine însumi ceva şi atunci când ascultam, dar numai dacă actorul se adresa realmente acelui punct din spaţiu, nevăzut de ceilalţi, însă concret pentru el, perceput de toate simţurile lui ca o prezenţă fizică.

◆

„Mitul tehnicii" ne-a hrănit vreme îndelungată munca. Apoi, treptat, s-au trezit în mine unele îndoieli. A trebuit să recunosc că argumentul tehnicii era de ordin raţional, un şantaj pragmatic – dacă faci asta, ai să obţii asta – de care mă foloseam pentru ca ceilalţi să-mi accepte modul de lucru, pentru a-i da acestuia o justificare utilă şi logică.

Într-un plan personal – obscur, plin de umbre – simţeam că, folosindu-mă de alibiul unei munci pe care ceilalţi o defineau ca teatru, încercam să nimicesc actorul din camaradul meu, să-l curăţ de personajul său, să distrug teatrul în relaţia noastră, pentru a ne întâlni, el şi cu mine, ca simpli oameni, tovarăşi de arme care n-au nevoie să se justifice, mai strâns legaţi decât fraţii prin îndoielile şi iluziile anilor petrecuţi, cu răbdare, împreună: nici actor, nici personaj, ci însoţitor al unei lungi perioade din viaţa mea.

Nu se mai punea problema de a preda sau de a învăţa ceva, de a elabora o metodă personală, de a descoperi noi tehnici, de a găsi un limbaj original, de a se demistifica pe sine sau pe ceilalţi. Era vorba doar de a nu ne mai fi teamă unul de celălalt, de a avea curajul să ne apropiem unul de celălalt, până la a deveni, fiecare

dintre noi, transparent, lăsând să se întrezărească deodată adâncul propriei experienţe. De aici, acea „pudoare" care refuză prezenţa unor străini în timpul lucrului. Iar când sosește clipa ca alţii să fie prezenţi – spectatorii –, ei sunt martorii acestei întâlniri pe care continuăm să o numim teatru. Căci nu găsim alt cuvânt pentru a desemna această nouă frontieră, dincolo de care avem atât de puţine să ne spunem într-un limbaj teatral, chiar dacă e articulat la perfecţie. Virtuozitatea nu construieşte noi raporturi umane, fermenţi decisivi ai unei reorientări, ai unui nou mod de a se defini pe sine în raport cu ceilalţi şi de a depăşi complezenţa faţă de sine.

Astfel, antrenamentul s-a transformat într-un proces de autodefinire, departe de orice justificare de ordin utilitar, călăuzit de subiectivitatea individuală. Fiecare îşi hotărăşte singur direcţia. Încă o dată: formele exterioare n-au importanţă. Autodisciplina însă supravieţuieşte.

◆

În timpul antrenamentului, eşti ameninţat deseori de riscul unei sclerozări. Cauza acestuia e fie atitudinea naivă care ne îndeamnă să credem că antrenamentul duce la creativitate, fie lipsa unei justificări personale care determină repetarea exerciţiilor ca la gimnastică. Şi noi am trecut prin astfel de perioade. Am cedat atunci tentaţiei de a explica, de a propune un soi de filosofie a antrenamentului, un fir al Ariadnei pentru tovarăşii mei pierduţi în labirintul incertitudinii. Extrem de loiali, aceşti camarazi au încercat să-şi motiveze propria muncă prin vorbele mele, prin explicaţiile mele. Dar ceva suna fals şi, în cele din urmă, a devenit vizibilă un fel de ruptură între ceea ce ei făceau şi ceea ce voiau să facă sau credeau că fac pentru a mă mulţumi, pentru a veni în întâmpinarea mea. Am renunţat atunci la orice fel de explicaţie.

După ce am lucrat cu ei ore în şir, zi de zi şi timp de atâţia ani, nu vorbele mele, ci poate numai simpla mea prezenţă le mai poate spune ceva.

(Publicat pentru prima oară în *The Drama Review*, New York, 1972/ nr.53. Trad.: D.V.)

BOAL, Augusto Pinto (n.1931)

Regizor şi pedagog brazilian, iniţiator al unor tehnici teatrale cunoscute sub denumirea de „teatru al oprimatului". Ele urmăresc să îndemne publicul la reflecţie activă, punându-l să interpreteze personaje din viaţa de zi cu zi (asupriţi şi asupritori) şi să evidenţieze astfel situaţii conflictuale, situaţii de oprimare. Luând locul actorilor, participanţii din rândul asistenţei se implică activ într-un exerciţiu (o repetiţie) de răsturnare a ordinii sociale şi de luare a puterii. Acest teatru propagandistic şi agitatoric şi-a măsurat forţele nu numai cu publicul ocazional, câştigat din start (militanţi politici, sindicalişti), ci şi cu spectatorii din sălile de teatru, prilej de a-şi vedea limpede limitele. Teatrul-forum rămâne totuşi un bun instrument de pregătire teatrală (cărţile lui Boal şi stagiile practice l-au făcut cunoscut în ţările Americii Latine şi în Europa), mai ales atunci când reuşeşte să evite generalizările.

Spectator, ce cuvânt obscen!

Fără nici un dubiu, „spectator" e un cuvânt obscen. Spectatorul înseamnă mai puţin decât înseamnă un om. Trebuie să-l umanizezi şi să-i redai capacitatea de a acţiona deplin. El trebuie să fie subiect, actor, pe picior de egalitate cu ceilalţi care devin, la rândul lor, spectatori. Toate aceste experienţe de teatru popular nu au decât unul şi acelaşi scop: să elibereze spectatorul căruia teatrul i-a imprimat imagini ideale despre lume. Oamenii care fac teatru aparţin, în general, direct sau indirect, claselor dominante: viziunile lor închise vor fi deci cele ale claselor dominante. Spectatorul teatrului popular, poporul, nu poate continua să fie victima pasivă a acestor imagini.

Aşa cum s-a observat, poetica lui Aristotel este cea a opresiunii. Lumea e cunoscută, perfectă ori perfectibilă, valorile sale sunt impuse spectatorilor. Lipsiţi de reacţie, aceştia îşi deleagă puterea personajelor, pentru ca ele să acţioneze şi să gândească în locul lor. Spectatorii se disculpă astfel de neputinţa lor tragică, altfel spus, de ceva ce e în stare să transforme societatea. Catharsis al elanului revoluţionar! Acţiunea dramatică înlocuieşte acţiunea reală.

Poetica lui Brecht e aceea a avangardelor luminate: se arată aici o lume transformabilă, şi transformarea începe chiar la teatru. Spectatorul nu îşi deleagă puterile ca să gândim în locul lui, deşi continuă să le transfere celor care vor juca în locul lui. Experienţa e revelatoare la nivelul conştiinţei, dar nu şi global, la nivelul acţiunii. Acţiunea dramatică pune în lumină acţiunea reală. Spectacolul e o pregătire în vederea acţiunii.

„Poetica oprimatului" este mai întâi aceea a unei descătuşări: spectatorul nu deleagă nici o putere cuiva care să acţioneze şi să gândească în locul lui. El se eliberează, acţionează şi gândeşte pentru el însuşi. Teatrul e acţiune.

Acest teatru poate că nu este revoluţionar, dar, fiţi siguri: este o repetiţie a revoluţiei.

(Augusto Boal, **Théâtre de l'opprimé**, *Maspero*, Paris, 1977)

Scrisoare către actorul D. (1968)

Adeseori am fost uimit de lipsa de seriozitate a muncii tale. Ceea ce nu înseamnă, totuşi, că ţi-ar lipsi concentrarea sau bunăvoinţa. Dar neseriozitatea se exprimă prin două atitudini. Mai întâi, dai impresia că actele nu îţi sunt dictate de o convingere interioară ori de o nevoie imperioasă, absolută, care s-ar manifesta în execuţia unui exerciţiu, a unei improvizaţii sau a unei scene. Poţi lucra concentrat, fără să te cruţi, cu gesturi precise din punct de vedere tehnic şi, cu toate acestea, jocul tău rămâne gol – iar eu nu cred în ceea ce faci. Corpul tău nu spune decât un lucru: mă supun unui ordin venit din afară. Nervii, creierul, coloana vertebrală nu sunt prinse în joc, şi numai epiderma ta ar vrea să facă să se creadă că lucrurile astea sunt vitale pentru tine. Nu eşti pătruns tu însuţi de importanţa a ceea ce vrei să le împărtăşeşti spectatorilor. Atunci cum poţi oare spera ca spectatorul să fie subjugat de actul tău? Cum ai putea astfel să faci să se înţeleagă sau să se admită că teatrul este spaţiul în care convenţiile şi piedicile sociale trebuie să dispară, făcând loc unei comunicări deschise şi totale? Tu, reprezentant al colectivităţii, te afli într-un

spațiu în care se manifestă nevoia fiecăruia de a se simți acceptat, spațiu unde umilințele, experiențele degradante prin care ai trecut, cinismul tău, care e o atitudine de autoapărare, optimismul tău, care e iresponsabilitatea însăși, sentimentul tău de vinovăție apar alături de nevoia ta de a iubi, de nostalgia unui paradis pierdut, ascuns, poate, în trecut, în copilăria ta, în căldura unei ființe – mama ta, cea care te-a făcut să-ți uiți spaimele – în vremea când nu îți puneai întrebări și când nu aveai nevoie de un răspuns.

Toate ființele prezente în această sală sunt atinse la coarda sensibilă dacă, în reprezentație, faci o revenire spre izvoarele tale, spre acele experiențe umane comune ce rămân tăinuite, adevărata legătură umană care te unește cu ceilalți. Cea de-a doua tendință pe care o observ la tine e teama de a prețui seriozitatea acestei munci: simți parcă nevoia de a râde, de a ricana, de a comenta cu umor ceea ce tu și colegii tăi executați. E ca și cum ai vrea să fugi de răspunderea pe care îți dai seama că o implică însăși munca ta și care constă în a stabili o comunicare cu ceilalți oameni și în a-ți asuma consecințele a ceea ce le dezvălui. Îți e frică de gravitatea acestei munci, de a fi la limita a ceea ce este permis; îți e teamă ca toate astea să nu fie sinonime cu fanatismul, cu plictiseala ori izolarea profesională. Dar, într-o lume în care oamenii din jurul nostru nu mai cred în nimic (sau doar se prefac a crede, ca să fie lăsați în pace), cel care se adâncește în el însuși pentru a-și repera coordonatele propriei condiții, ale lipsei lui de idealuri, nevoii lui de viață spirituală, e socotit fanatic sau naiv. Într-o lume în care a trișa e o regulă, cel ce-și caută *propriul* adevăr trece drept ipocrit. Cred că nu te-ai gândit niciodată că tot ceea ce faci, ceea ce descătușezi și modelezi în munca ta aparține și fenomenelor vieții, iar aceasta merită considerație și respect. Actele tale, în fața colectivității spectatorilor, trebuie să fie încărcate de aceeași forță ca a stigmatului lăsat de fierul înroșit al călăului sau cea a glasului arbustului în flăcări de pe muntele Sinai. Numai atunci, actele tale vor putea continua să trăiască în mintea și în forul interior al spectatorului, cu acea necesitate ce generează consecințe imprevizibile. Când Dullin[1] era pe patul de moarte,

[1] Charles Dullin (1885–1949) – actor francez, fondator, în 1922, al Teatrului Atelier din Paris.

fața i se transfigura, luînd chipurile marilor roluri pe care le trăise: Smerdiakov, Volpone, Richard al III-lea. Murea nu numai omul Dullin, ci de asemenea actorul și toate etapele vieții sale.

Dacă te-aș întreba de ce te-ai făcut actor, mi-ai răspunde că vrei să te exprimi și să te realizezi. Dar ce înseamnă să te realizezi? Cine se realizează? Șeful de birou Hansen, care duce o viață respectabilă, fără probleme și niciodată torturată de acele întrebări ce rămân fără răspuns? Ori romanticul Gauguin care, după ce s-a rupt de normele sociale, și-a sfârșit viața în mizeria și sărăcia lucie dintr-un biet sat polinezian, Noa-Noa, unde credea că și-a regăsit libertatea pierdută? Într-o vreme în care credința religioasă e diagnosticată ca nevroză, ne lipsește metrul care ne-ar permite să măsurăm dacă viața noastră este realizată sau nu. Oricare ar fi motivațiile personale și ascunse care te-au adus în teatru, acum, că ai intrat în această profesie, trebuie să găsești un sens ce depășește propria-ți persoană și care, din punct de vedere social, îți dă un statut în fața celorlalți.

Nu se poate pregăti o viață nouă decât în catacombe. Iată locul celor care, în zilele noastre, caută un angajament spiritual și cărora nu le e frică de confruntarea dură. Asta presupune curaj: cea mai mare parte a oamenilor nu are nevoie de noi. Munca ta e o formă de meditație socială asupra propriei tale persoane, asupra condiției tale de om într-o societate dată și asupra fenomenelor care te tulbură până în străfundurile ființei, trăind experiențele vremii noastre. În acest teatru precar, fiecare reprezentație care șochează pragmatismul cotidian poate fi ultima, și trebuie să o consideri ca atare, ca pe o posibilitate de a ajunge la tine însuți, rezumând pentru ceilalți suma actelor tale, testamentul tău.

Dacă a fi actor înseamnă toate acestea pentru tine, atunci se va naște un nou teatru; adică un nou mod de a percepe tradiția literară, o nouă tehnică. Un nou raport se va stabili între tine însuți și oamenii care vin seara să te vadă, pentru că au nevoie de tine.

(Trad.: D.V.)

BENE, Carmelo (1937–2002)

Actor, regizor şi scriitor italian. Frecventează cursurile Conservatorului din Roma. În 1959, spectacolul său cu *Caligula* de Camus propune o exploatare inedită a vocii şi a gesticulaţiei actorului. Semnează regia unui recital de poeme de Maiakovski, a cărui versiune definitivă (1982) confirmă preocuparea lui constantă pentru vizualizare şi pentru valorile fonice ale textului. Experienţa cinematografică îşi pune amprenta pe tehnica teatrală din montările sale shakespeariene: *Romeo şi Julieta*, *Othello*, *Macbeth*. Ataşat discursului poetic, pune în scenă Dante, Byron, Goethe, Leopardi, Hölderlin. În 1989, spectacolul cu *Lorenzaccio* al lui Alfred de Musset condamnă definitiv supremaţia textului în teatru, instalând în prim-plan (aşa cum se întâmplă şi în *Homelette vor Hamlet* – 1987) valorile muzicale ale cuvântului.

Monologul

Actorul îşi este propria nelinişte.

Dinamica lui este de delir-comă. În agoniile indecente, muribundul nu dialoghează niciodată cu etern-deranjanţii inşi de faţă.

Suspendarea tragicului echivalează, între altele, cu *suspendarea dialogului.* (De aceea, „monologul" a fost întotdeauna considerat ca fiind forma „nobilă" a artei dramatice, iar „dialogul", vulgarizarea sa dialectică, un fel de didascalie. Cu toate acestea, şi actorii „mari" de pe scenele contemporane se străduiesc să descompună delirul monologului în fragmente dialogice, alternând catastrofal „spusa pentru sine" cu „spusele pentru public", ca pentru a-l informa, dându-i asigurări că nu sunt „nebuni".)

Actorul neliniştii are mare grijă să nu se lipsească de delirul din care constă. Mai mult, este înnăscută în el nevoia de a monologa până şi dialogul, pentru a-l reda urzelii neantizante a propriului *statut delirant.* Şi asta nu este totul: înghite „spusa pentru sine" digerând-o „în sine". În trupul neliniştii, gura este întotdeauna o peşteră, deschisă ori închisă, ţipăt–tăcere–murmur. Ecou infinitezimal a nenumărate voci înghiţite. Ecou, nimfă care vorbeşte despre propria-i amnezie a iubirii, amuţită la ţărmul mării spumegând de salivă.

Neexistând, actorul neliniştii nu suportă alţi parteneri pe scenă. Cum să mai suporte o altă prezenţă exterioară sieşi, care să-l provoace să „vorbească", distrugând „ficţiunea de primă mână", din moment ce până şi propria-i conflictualitate se consumă în *voinţa de a se estompa* a subiectului-copil, deranjat de liturghia mereu la pândă, cu zvâcneli de delfin, a propriului, a capriciosului „eu", dacă un actor deja distrus este compromis, din capul locului, de inoportunul partener conţinut în sine.

Dar este o „nebunie" să delirezi. Teatrul mare este în întregime o nebunie.

Mulţimea atomilor mei, sfârtecarea nemiloasă a frazei, accidentele sintactice, fărâmiţatarea care mi-ar impune să „interpretez" totul la fiece suflare, spre marea pagubă a grijii pentru absenţa mea; iată, aceşti agenţi aditivi reprezintă tot atâţia parteneri care-mi perturbă *scrierea vocală.* Vă închipuiţi regretele pentru o „foarte frumoasă companie teatrală"? Şi dacă deja e o minune faptul că elimin total medierea dintre mine şi mine însumi şi dintre mine însumi şi locul de unde se ascultă, ce se va întâmpla cu un neinspirat moment scenic când o mulţime se adresează prin labirinturi vocale unei alte mulţimi în aşteptare?

Deja monologarea reprezintă o participare la polemică (fie ea şi a creatorului, a autorului). Monologul interior înseamnă a-l grăi – a-l cânta pe Dumnezeu, nu laudele sale, ci absenţa Sa şi-a noastră.

Dialogul este harul nevoii de a fi. Între fiinţe religioase nu se dialoghează. Se ascultă.

Glasul omnivor reprezintă amurgul furtunos al nebunescului protagonism al rolurilor.

În sfârşit, „monologul" nu este un moment oarecare din teatru. Dimpotrivă, reprezintă întreg spectacolul. *Monologul este teatru.*

Cum „să înnobilăm dialogul". Câteva indicaţii.

Să nu reciţi pentru cineva anume (şi, oricum, niciodată întors spre partenerul de serviciu).

Exact ca nebunii.

Să ţii strașnic în frâu (exhibând-ascunzând) propriile gesturi.

Să demontezi propoziția, chiar și cuvântul; să dezorganizezi sintaxa.

Să lași sunetul în scama instrumentelor fonice.

Să elimini din dicția de pe scenă obiceiul patibular de a lăsa impresia de „deja-auzit", dejucându-l prin volumul amplificării electronice. (Armonizarea dialectică a scenei din teatru este, în mod ilar, lipsită până și de „umorul involuntar".)

Să-ți redimensionezi trupul, accentuând incompatibilitatea cu volumul vocii de acum expropriată, „separată de propriul trup".

Nelocalizarea vocii prin *play-back.*

Părerile mele despre teatru. Pentru mine, la teatru, în copilărie și acum, cel mai frumos lucru este candelabrul: un obiect frumos, luminos, din cristal, complicat, circular și simetric.

Cu toate acestea, nu neg câtuși de puțin valoarea literaturii dramatice. Numai că aș vrea ca:

„Actorii să aibă în picioare saboți foarte înalți,
să poarte măști mai expresive decât chipul omenesc
și să vorbească la megafon; în fine, aș vrea ca rolurile
feminine să fie recitate de bărbați."

Baudelaire

În teatrul mărunt, calat pe imaginea văzută din cușca sufleurului, actorul se adresează cu vocea lui, așa cum e ea, din exterior, unuia (ascultătorului) extern, în virtutea prealabilei coruperi reciproce a planului emițătorului și a planului ascultării.

În acest echivoc secular al „tragicului" se ascunde „o blestemată batjocură", născocită de destin pentru a recupera o punte cu grecii, dincolo de poezia scrisă a marilor lor opere tragice. Nici un document, în schimb, care să privească *phoné*-ul lor poetic.

Este sigur însă că acei actori mitici *își înălțau statura cu coturnii și foloseau megafoane introduse în cavitățile măștilor de pe scenă.* Picioroange, microfoane, ascunderea chipului. Ajunși la acest punct, pentru mine devine obligatorie o divagație.

[...] Euripide a adus spectatorul pe scenă făcând în acest fel, pentru prima dată, ca acesta să fie realmente capabil *să judece*

drama [...]. Am putea fi tentați să elogiem, ca pe un progres față de Sofocle, tendința radicală a lui Euripide de a *stabili un raport de corespondență între opera de artă și public.* De altfel, „public" este un simplu cuvânt și nu reprezintă câtuși de puțin o mărime omogenă și constantă în sine. Drept care ar decurge obligația pentru artist de a se adapta unei forțe a cărei consistență ar consta doar în număr. [...] În realitate, nici un artist grec nu și-a tratat publicul cu mai mare temeritate și suficiență decât Euripide în persoană.

[...] Eschil și Sofocle s-au bucurat pe deplin de favoarea populară și, ca atare, în cazul acestor predecesori ai lui Euripide, nu se poate vorbi de o discordanță între *opera de artă și public.* Oare ce anume l-a azvârlit cu atâta violență pe acest foarte dotat artist de pe făgașul luminat de soarele celor mai mari nume de poeți și de cerul fără nori al acceptului popular?

Oare ce scrupul deosebit față de spectator l-a dus împotriva spectatorului?

Cum de a putut, din *prea multă stimă pentru publicul său, să-și disprețuiască totuși publicul?*

Ca poet, Euripide se simțea – și aceasta este explicația enigmei mai-sus-semnalate – mult deasupra masei, dar nu mai sus de cei *doi spectatori ai lui.* [...] *Unul* dintre acești *doi spectatori este Euripide în persoană, în calitate de gânditor, nu de poet.* [...] Celălalt spectator, *care nu înțelegea tragedia și ca atare nu o aprecia, este Socrate.*

Într-un fel și Euripide era o simplă mască; divinitatea care vorbea prin gura lui nu era nici *Dionysos*, și nici *Apollo*, ci un demon de curând apărut, numit *Socrate.* În asta rezidă noul contrast: dionisiacul și socraticul, iar opera de artă a tragediei grecești a pierit din cauza lui [...].

Până aici, tânărul Nietzsche în *Nașterea tragediei.* Se poate spune despre el ca în luminosul aforism al lui Epictet:

[...] „A zis sau n-a zis toate acestea Epictet? [...] Sau le-a spus, și apoi au fost uitate? [...] Nu toate lucrurile se uită [...] Epictet și-a spus-o la ureche sieși în mijlocul pieții."

Şi nici acum, piaţa artei dramatice nu vrea să o ştie. Şi mai ales nu poate; nu a reflectat îndeajuns ca să *se distragă din gânduri* cu *muzica.*

În marca *uitare* a scenelor de aur, cuvântul a fost *muzică* până ce a apărut *eposul euripidiano-socratic* care a prăvălit *poezia tragică* în *dialectică.*

Acest război declarat nebuneşte de *raţiunea morală* „beţiei" a avut nevoie de un prolog limbut despre antecedente, de un *„nus care să susţină şi să ordoneze totul"* şi de un *deus ex machina* – nefericitul epilog al fărădelegii teatrale –, lipsind teatrul de „consolarea sa metafizică", pentru a o coborî la nivelul de „institut pentru formarea morală a poporului".

Acum, *chez nous,* acel „prolog al antecedentelor" este numai o îndărătnică *dramaturgie a aprioricului,* deloc dispusă să cedeze, să se predea, să înţeleagă o dată pentru totdeauna conceptul de *scriere pentru scenă,* limbaj teatral exaltant în *facerea sa* (succesiune de sunet–întuneric–lumină–cânt–tăcere–muzică–voce–gest–fonem– etc.), sinteză lirică în perpetură contradicţie cu sine însăşi, *deconceptualizare,* şi de aceea cu *antecedentele amputate* (*manuscris teatral în proză,* sobru şi abstinent, în general extins întregului „fapt", mustind de propoziţii „dialectice", ce ignoră – dacă destinaţia sa este reprezentarea scenică – sărbătoarea cu hohotul său solar-antifrastic-asintactic şi, în acelaşi timp, în mâhnirea sa).

Autorului *dramatic aprioric* nu-i rămîne, prin urmare, altceva de făcut decât să se roage şi să-şi ureze ca succesul realizării micuţei sale lucrări mediate de *alţii* să-i dea iluzia paternităţii unui spectacol ce nu-i aparţine. Nici nu-l atinge dubiul vag că a (ante)scrie înseamnă *a media.* Mai ales în cazul teatrului. Dacă realizarea textului incriminat va fi exemplară, va da dovadă de frumoasele însuşiri ale *autorului străin* de acesta; dacă va fi mediocră, va trebui să o atribuie *autorului scenic.* În schimb, totul e foarte simplu: frumos sau urât, cum o fi spectacolul, singurul responsabil este, aşadar, *creatorul* realizării.

Dar soarele Shakespeare? Dar steaua Marlowe? Dar un alt firmament strălucitor?

Ard pururi în azur, asta e limpede. Sunt deja mari poeți pe pagină. Dacă apoi vreunul, mai devreme sau mai târziu (Verdi, Prokofiev, Meyerhold, Rossini, Artaud, Ceaikovski, știu și eu, Carmelo Bene), va vrea *să-i pună pe note*, ei bine, eventualul spectator nu se va duce desigur (sau cel puțin nu ar trebui să o facă) la operă sau la teatru pentru a se extazia de valoarea libretului – pe care-l poate citi acasă.

Cu toate acestea, să nu uităm că soarele Shakespeare a funcționat seară de seară, omniprezent la *Globe*, ca reflector-actor-director artistic: un rol sau o figurație, așa cum unii pictori din secolul al XV-lea, în scenele de grup, obișnuiau să-și zugrăvească chipul într-un colț întunecat al propriei pânze.

Putem concepe un dramaturg aprioric numai dacă manuscrisul textului teatral, departe de a fi dezolantul ping-pong de „replici" în proză, este deja un *proiect de spectacol*, dacă, așa cum se întâmplă în ceea ce are mai specific muzica, este o *partitură* pe care execuția o va reinventa în seara spectacolului.

Altfel cum să explici – lăsând deoparte rezultatele – că nu doar în Italia, ci pe toate scenele planetei „dramaturgul" din secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea este puțin „jucat", pentru a lăsa locul operelor elisabetane (pe deasupra și traduse), chiar lărgind tot mai mult gama? Care este, așadar, „secretul" acelor „texte"; în ce constă demonul eternei lor tinereți faustiene? Au fost oare acei „King's men" mai „talentați"? Subiectul, formula și „intriga" mai congeniale nouă? Sunt oare mai „contemporani", mai *moderni* decît neajutoratii și, totuși, „actualii" scriitori de teatru? Sau este vorba de grația (cealaltă) și nu aceea suficientă la care parvii doar prin doctrină?

Răspunsul este: *e vorba* de *lipsă de grație*. Shakespeare și Marlowe – de ce să ne facem că uităm? – sînt cei mai mari poeți englezi ai tuturor timpurilor. Dacă pe firmamentul lui Will furtuna este prin excelență o liniște strălucind de metafore, în infinitul lui Marlowe poezia însăși se întrece pe sine: *Tamerlan cel Mare* este un miracol de semne, dincolo de metafora aici fragmentată în chip de lance–propoziție–sintaxă–inclusiv joc, dincolo de zăplazul

talentului, de excesul însuşi, neascultând nici măcar de dezordine (replicile sunt fraze făcute fărâme, foneme sângerânde, agonii delirante urlate cu toată gura), transgresare care, nemaiauzită, se transgresează pe ea însăşi. *Forma* este atât de *urgentă*, încât rezultatul e un cosmos incandescent de îndrăzneală. Shakespeare! Marlowe! O mare nesfârşită care, înghiţind totul, cuprinde totul, *şi teatrul.* De aceea, pot fi rescrişi *intim,* dar numai în nereprezentare, încredinţându-i *rătăcelilor* unui actor care *nu ştie să se grăiască* unui atom, *Altul*, cu o aceeaşi energie creatoare, şi niciodată, dar absolut niciodată, „profesionistului" angajat la biroul guraliv şi meschin al avocatului Goldoni.

Shakespeare, Marlowe pot fi „din nou prezenţi", contrar a ceea ce susţin „ipotezele" prosteşti ale prea multor eseuri *aduse la zi*, tocmai pentru că – prestidigitatori dumnezeieşte de stângaci – nu au nici un „secret"; şi, mai ales, pentru că – ferice de ei şi de noi – nu ne sunt câtuşi de puţin *contemporani.* Mă apropie de ei această *imensă distanţă, aerul*, nu un „areal". Sunt în largul meu când joc clipă de clipă, des-conceptualizată, diferenţa care *„mă repetă"*.

(I se datorează doar subsemnatului concesia artistică, aparent neînsemnată, făcută de regulamentul ministerului nostru privind spectacolele: trebuie considerată „noutate italiană" şi „recreerea originală"; nu eu sunt autorul formulării, eu doar am promovat-o şi, totuşi, nu e cerută de nici unul dintre „regizorii" de pe la noi. Îmi pare rău de textele noastre teatrale. Asta înseamnă că nu-mi vor fi decât mie de folos.)

Dacă *socratismul dialectic* alungă *miracolul* de pe scenă, instaurând *textul raţional,* încredinţat lecturii, cu efecte dezastruoase, făcute de actori „intelectuali", teatrul e deja mort. Este inutilă *inutilitatea* marii vini tragice.

Teatrul este un spectacol obosit şi lipsit de sens, o ceremonie funebră slujită de un preot şarlatan (*nus*-ul lui Anaxagora), de cel care susţine şi „coordonează totul": regizorul şi seminaristul lui; amândoi caută „un pat în casa altuia". Vă imaginaţi atunci cum sunt *participanţii*: lipsiţi de credinţă, fără nici o legătură de ru-

denie cu *defunctul*, veniți doar ca să-și petreacă timpul la această înmormântare cu plată.

În locul *spectatorului estet*, a venit la teatru un ciudat *quiproquo*, cu pretenții pe jumătate morale și pe jumătate erudite: *criticul*. În sfera lui, totul a fost până acum artificial, cu o spoială de aparență de viață. În realitate, actorul nu mai știa cum să procedeze cu un astfel de ascultător cu atitudini critice și, de aceea, spiona neliniștit, împreună cu dramaturgul sau cu compozitorul operei care-l inspirau, ultimele semne de viață ale acestui individ arid, cu pretenții, incapabil să se bucure: până în prezent, publicul era format din asemenea soi de critici: studentul, școlarul, cea mai nevinovată ființă de sex feminin erau cu toții pregătiți dinainte, fără să o știe, prin educație și de către ziare, pentru o identică percepere a artei.

În cazul unui asemenea public, artiștii din cea mai bună plămadă mizau pe excitarea forțelor *morale și religioase*, așa că invocarea *ordinii morale a lumii* s-a impus prin substituție, când, de fapt, marea magie a artei ar fi trebuit să-l cucerească pe spectatorul necontaminat. [...] Pe măsură ce ajungeau să prevaleze, în sălile de teatru și de concerte – criticul, în școli – ziaristul, iar în societate – publicațiile, arta decădea eșuând în obiect de divertisment, cu totul lipsit de noblețe, critica estetică era folosită drept liant pentru o socializare frivolă, dezlânată, egoistă și, pe deasupra, lipsită de originalitate [...], astfel încât, în nici o altă epocă, nu s-a trâncănit atât de mult despre artă, ținându-se de fapt atât de puțin cont de ea. [....]

Dar dacă arta *dramatică scrisă* îmbină în *neprezentarea ei* „umorul" (critica) și „amorul" (arta), o critică *a posteriori* este de neconceput, anacronică și degradantă. Dacă poate fi concepută o asemenea critică, asta înseamnă că din „amorul" „recenzat" lipsește „umorul". Prin urmare, nu e *teatru*; în acest caz, cu atât mai mult, ce să mai recenzezi? Concepeți o filologie a efemerului?

Dar în aceste vremuri care nu aleargă deloc, rămase în imobilismul limbut al unui prunc (iar altundeva, mai ales în Gallia,

e şi mai rău), aşa-zisul critic teatral, acest domn neînţeles sau aproape echivoc, îşi poate continua cu încăpăţânare şi nepedepsit supravieţuirea de neconceput, cu condiţia ca o altă figură analogă, jalnică, să nu dispară: cea a *regizorului*. Acest patetic *nus*, cu talent la coafat, coordonator socio-filologic şi aristoid este un *deus ex machina* al simulacrului definitiv descalificat în teatru; niciodată contaminat de râs, cunoscând după ureche muzica şi eseistica, licenţiat în *literatura teatrală* (de foileton), arogant tocmai în virtutea încrederii pe care i-o acordă din plin publicul plătitor, pentru că este gratificat de patentata sa incapacitate de *a minţi de trei ori*. Foarte prost actor, aşadar niciodată prezent pe scenă, minimalizează, răzbunându-se, fie şi inconştient, rolul actorului (în el demult veştejit) coborându-l la un surogat „epico-didascalico-demonstrativ".

Şi în cea mai puţin gravă situaţie, un dirijor care, după ultima „repetiţie generală" îi cedează bagheta „viorii I", fiind în stare să recrimineze ulterior „că lucrurile nu au mers cum ar fi trebuit, începând cu interpreţii, eventual preferaţi derutei; cel puţin, poate, un „ştiu şi eu?" involuntar, iresponsabil, *gratuit* ar putea să se arate la fereastra mare, cu draperii de catifea roşie, deschisă aprobării indiferente a publicului care, deja narcotizat de litera moartă a textului, s-a adunat acolo vrând noi asigurări liniştitoare (garanţie a absenţei *fantasmei* de pe scenă); în sfârşit, cerând să *nu fie teatru.*

Timpul începe să se scurgă mai repede; opere de acum câţiva ani par „datate", iar nevoia artistului de a se face ascultat devine, mai devreme sau mai târziu, o nevoie spasmodică de actualitate, de imediat. De aici provine arta nouă din vremurile noastre, care nu e altceva decât spectacolul, o exhibiţie nu neapărat teatrală, la care concură rudimentele tuturor artelor şi care produce un fel de masaj psihic asupra spectatorului, a celui ce ascultă sau a cititorului. Noul *Deus ex machina* este *regizorul.* Scopul lui nu este doar acela de a coordona aranjamentul scenic, ci şi de a atribui operelor intenţii pe care nu le au sau care au avut altele. În toată povestea asta e multă sterilitate, o imensă neîncredere în viaţă. [...]"

E. Montale

Şi mai grotescă şi mai intolerabilă este prezenţa regizorului în *opera lirică*. Aici, acest *nus* al nostru, cu un lighean pe cap (în locul acestuia), cu complicitatea lipsită de responsabilitate a „scenelor şi costumelor", zădărniceşte orice efort, fie el şi metafizic, al cântăreţilor-cobai, corişti şi dirijori. „Costumele" sunt deja un adevărat chin, autentice instrumente de tortură pentru flagelaţi patafizici, iar arhitectura e demnă de Borgia: chepenguri, ascunzişuri, pante pe care nu te poţi deplasa, o serie nesfârşită de curse pentru interpreţi şi pentru toţi câţi sunt pe scenă, constrânşi adesea să scoată triluri într-un picior sau agăţaţi de tavan şi, de ce nu, plutind în aer.

Situaţia este agravată în mod regulat de „caracterul morbid" al mobilierului: nu mi-e dat să ascult Mozart fără pedeapsa vizuală a unui salon „aşa" şi, de ce nu, „aşa".

Luminile, ignorând de fiecare dată muzica, sunt folosite numai pentru ca „să se vadă" şi să coloreze (când e frumos afară) zori şi apusuri deja luminate sau consumate pe partitură. Verdi, profetul: „În curând muzica mea va fi doar văzută."

De verificat „fastul ţopesc" al punerii în scenă a operelor lui Verdi sau, şi mai rău, „frugalitatea" de miliarde. [...] Or, la Verdi, muzica nu doar că este întotdeauna acţiune, dar are şi efecte „calibrate", hipercalculate, care nu suportă vulgaritatea unei dublări vizuale. [...] Muzica „cerească" – doliul de dincolo de mare al lui Bellini – este şi ea, în repetate rânduri, înjosită de structuri din lemn–fier–beton armat. De ce? Nu există un de ce când este vorba de prost gust. [...]

Sărbătoreasca, spumoasa muzică rossiniană stă rău alături de o punere în scenă semifixă şi, cu atât mai rău, mobilă; nici o soluţie regizorală de tip cartezian nu va putea ţine pasul cu frazarea plină de virtuozitate şi cu vertiginoasele pasaje de „precipitato" sau „crescendo". [...] Ideea wagneriană a unui „teatru total" în muzică ar impune eventual o „scenografie" direct proporţională cu „defectele" cele mai evidente ale muzicii lui. O „regie" wagneriană poate fi, eventual, concepută numai cu scopul de a evidenţia, exagerându-l, „falimentul" dureroasei încercări de teatru *total*.

Trebuie deranjat din nou *Anticristul*, în cazul Wagner, pentru a ne resemna o dată pentru totdeauna să admirăm la Wagner grandiosul „*miniaturist*" care este?

În ceea ce privește mijloacele *tele-audio-vizuale*, „discuția" abia trebuie începută; și în acest caz, neghioaba, recurenta recurgere la regizor nu face altceva decât să prelungească epoca „dezvoltării tehnice" și a „sporirii expresivității". Deocamdată, televizorul este un produs electrocasnic, ca atâtea altele, „de pus eventual alături" de „aspirator" (Edoardo /.../).

Cinematografia a murit, filmată pentru eternitate.

Atâta literatură (autori dispăruți) este și acum teatrală pe pagina scrisă.

Pe scenă, criticii-regizori, de vii, devin de hârtie.

În acest caz, omagiile noastre lui Musset, deliciosului „teatru în fotoliu": cu o carte în mână. În față, un zid alb.

Așadar, *decăderea tragicului* este *decăderea spiritului muzicii*. Să ne întoarcem la greci (logos-psuhe-cosmos-mousike); despre interpretarea lor lirică cu instrumente nu știm aproape nimic. Hotărâtor este să ne fixăm în minte o idee: *muzica și spiritul muzicii* sunt evident două lucruri *diferite*. Asta nu înseamnă că specificul „muzical" nu poate fi uneori muzical. Poate fi asemenea imaginii, gestului, dansului, cuvântului, sunetului etc. *Muzica* nu e întotdeauna *muzicală*.

Atunci, actorii greci. Coturni, mască și megafoane. Să nu perseverăm cu vechiul adagiu după care actorii aceia se adresau la mii și mii de actanți (astăzi turiștii se relaxează în amfiteatrele romane și grecești, ascultându-se „în șoaptă").

La urma urmei, această primă proteză (statură–râs–voce) trebuie atribuită cu totul altor lucruri; împlinește visul lui Baudelaire: să dezumanizezi trupul actorului pentru ca sunetul său (*phoné*) să înlăture echivocul liturgic de masă.

Teatrul grec, pentru prima și ultima oară în lume, a simțit nevoia unei *instrumentalizări fonice*. Caracterul rudimentar al acelor transplanturi fizice le-o fi putut poate permite *să se amplifice*; nimic mai mult. Dar nu e deja foarte mult? Să se amplifice nu „pentru a fi mai bine auziți" până la ultimele locuri din arenă, ci pentru a asigura „un *alt* aport", nu numai spusa eroismului, divinului, gestionați de ei; o superioritate garantată în fața acelui public extraordinar, pentru că era întotdeauna dispus, făcut să se minuneze. Acele *teatre* nu erau adunări întâmplătoare și necon-

trolate, ci *locuri de ascultat.* Se celebra acolo nu un text sau altul de Eschil. Nu. De la apusul soarelui, erau reformulate versurile acelui poet.

A reformula: contrariul identificării şi/sau reproducerii. Contrariul lui „a aminti". *Epilepsia* şi *mnemosune*: starea de graţie a bolii (morbul sacru) şi *memorie.*

Este clar că acest termen indică un lucru diferit de simpla facultate despre care vorbeşte psihologia, de a păstra reprezentarea trecutului. „Memoria gândeşte ceea ce a fost gândit. [...] Memoria este concentrarea gândului a ceea ce pretutindeni ar vrea să fi fost gândit dinainte. Memoria este concentrarea gândului întors înapoi. Ea este în siguranţă lângă ea însăşi şi pune, în sine, la adăpost ceea ce întotdeauna trebuie gândit mai înainte decât existentul şi se afirmă existând ca deja existat: Memoria, mama Muzelor. Gândul întors înapoi şi îndreptat spre ceea ce trebuie gândit şi este pământul din care izvorăşte poezia."

M. Heidegger

Actorii-recitatori redau altceva; vorbesc şi cântă despre altceva decât ceea ce spun, identificându-se, mai mult sau mai puţin, cu acel „altceva". Ei amintesc, comemorează, celebrează, comentează, ignorând cu totul momentul poetic pe care *(re)formularea* îl impune vocii lor. Aproape că fac dovada unei virtuozităţi, a stupizeniei propriei capacităţi mnemonice (chiar şi când citesc), nelăsându-se deloc atinşi de nevoia urgentă a memoriei ca *scriere vocală.* Ei spun şi amintesc altceva. Spun şi *nu se lasă spuşi. Nu sunt vorbiţi.*

Vorbesc. Aceşti imprudenţi, zănatici şi superficiali zicători-actori-oratori redau „textul", neştiind că „textul" este, de fapt, *actorul; textul este vocea*: străini de text, se adresează altcuiva (celui ce ascultă), din afară. Aflându-se la o depărtare galactică de *amplificarea grecească,* sunt, în mod sigur, hărăziţi de cei din cer să nu se poată apropia decât în chip grotesc de *instrumentalizarea fonică,* singura care îi îngăduie unei *intimităţi* să se transfere într-altă *intimitate, tăind firul comunicării.* Un *dinăuntru* „adie" în alt *înăuntru,* drăceşte de *imediat.*

Când grăiește, vocea însăși *se ascultă*. Vocea este chiar propriul său ecou; ecou care nu e posterior cuvântului, dimpotrivă, așa cum se vădește fără greș mai ales în cazul notelor muzicale, într-o înregistrarare pe bandă, ecoul este cel care întotdeauna anticipează sunetul emis. În *scrierea vocală, poezia este vocea. Textul este ecoul său.*

Poezia *play-back* (una sau mai multe voci separate de trupul–imagine ce și le asumă sau modifică) este în mod paradoxal, în același *timp, nevinovată sub raportul devenirii și suspendării iluzorii a eternei întoarceri, transformată în muzică.*

Redobândirea trupului de către propria voce, dacă este jucată cu măiestrie, e schizofrenică (condiția spusei), monstruoasă ca redobândirea însăși. Nu îmi este suficient conceptul pentru a reprezenta infinitele posibilități ale *traumei* scenice *ascultat–văzut, imagine auzită*. Sunt de neconceput. Prohibitive pentru limitarea fără leac a „unirii voce–trup".

Suverană, în acest caz, este abstracția. *Jocul* este, în același timp, *jucat*; iar cel ce joacă adoarme la o masă scenică, *alta.*

Sigur că da. Nu poate *juca* în teatrul *în care apare pe scenă.*

Totul se petrece înăuntru
asta separă.

Da, dar onoarea? Care? Dar e limpede: alăturarea voce–chip: identitatea. Oh, ce mizerie! Ce ciudat, o jalnică-patetică nostalgie după „eu", și nici o strâmbătură de nemulțumire (nici măcar una) când se renunță definitiv la *subiectul* infantil (a fi–a avea totul–nimic) = *exist, deci nu sunt*, în schimbul lui *Nu exist, deci sunt.*

Acest fel de a se simți, lipsiți de propria identitate, este plebiscitul ilogic al „sindicatului-actori-de proză" împotriva abecedarului teatrului. Reticențele, vai, sunt mai mizere decât ne putem închipui la prima vedere: actorul-generic „simte" cum abuzul magistral de *play-back*, atentează la „prestigiul" lui, numai pentru că îngustimea lui de minte îi spune că, dacă este „posedat" de voci, de altele străine, venite să completeze persoana lui „dramatică", asta echivalează cu o strivitoare, inoportună „dublare". Și de ce „inoportună"? Pentru că – nu-i nici o îndoială – o asemenea samavolnicie *de a fi spus* compromite, într-adevăr, medierea.

Dar nu e tocmai această obișnuită mediere cea pe care trebuie să o distrugem? Exact.

(Trad.: Doina Derer)

WILSON, Robert (n. 1941)

Artist american de avangardă (pictor, arhitect, regizor de teatru). Renunțând la intriga tradițională și la abundența replicilor, *W.* practică un teatru de imagini, asemănător unei compoziții picturale, un teatru care restituie realitatea prin viziuni poetice și care se sprijină pe gesturi, pe plastica trupurilor, pe așezarea lor în spațiu, pe contrastul culorilor, pe lentoarea onirică a mișcărilor, pe valențele unui acompaniament muzical repetitiv. E un teatru care invită la explorarea necunoscutului, la experiența insolită a descoperirii lumii prin fascinația imaginilor și prin durată. Spectacolul care l-a făcut cunoscut în Europa e *Privirea surdului* (1971). Stilul lui *W.* poate fi recunoscut la fel de bine în *Scrisoare către Regina Victoria* (1974), *Edison* (1979). Spectacolele din anii '80 adoptă o schemă narativă mai obișnuită, mizând în continuare pe perfecțiunea mijloacelor tehnice (*Medeea*, 1982; *Ferestrele de aur*, 1982). Vechiul timbru stilistic revine însă în *Martiriul Sfântului Sebastian* (1988) și, mai ales, în *Alcestis* (1986). Au urmat *Hamlet: un monolog* (1995), *Femeia mării* de Ibsen (1998), *The days before* (1999), *Woyzeck* de Buchner (2000), *Trei surori* de Cehov (2001).

A pune întrebări

Rațiunea pentru care noi, artiștii, lucrăm, este ca să punem întrebări. Dacă știi de ce faci un lucru, nu mai ai nici un motiv să-l faci. Rațiunea pentru care lucrăm e aceea de a ne întreba: „Ce e asta?"; „Ce sunt pe cale să fac?"; „Ce sunt pe cale să spun?".

Poate că lucrul cel mai important în teatru e faptul de a asculta, e felul în care cineva ascultă. Asta marchează diferența dintre felul în care vezi și felul în care asculți.

Fiecare secundă este mereu altceva, foarte diferit. Când asculți, ceea ce se întâmplă e întotdeauna, parțial, o improvizație,

pentru că nici o secundă nu se va repeta în acelaşi fel. Singurul lucru constant e schimbarea.

Teatrul pe care îl fac e un teatru formal; el a introdus întotdeauna o anumită distanţă între material şi actor, între public şi scenă; există o distanţă în felul în care e realizată mizanscena şi cel în care este conceput decorul. Nu e o muncă de interpretare, e un teatru care pune întrebări.

„Oare ce spun?"

Unul dintre lucrurile cele mai importante care mi s-au întâmplat pe când mă aflam la New York şi când am început să fac teatru a fost întâlnirea cu un psihiatru pe nume Daniel Stern. Stern filmase în diferite situaţii două sute cincizeci de mame, în clipa în care îşi luau pruncul în braţe. Copilaşul plângea, mama îl strângea în braţe, se plimba cu el de colo-colo, apoi îl dezmierda. Dacă priveai filmul cu încetinitorul, imagine cu imagine, îţi dădeai seama că, în opt cazuri din zece, primul reflex al mamelor era de fapt o reacţie foarte violentă, iar copilul era speriat. Cu excepţia a două sau trei imagini, de fiecare dată se întâmpla altceva. Aşadar, într-o fracţiune de secundă, raportul dintre mamă şi copil se dovedea a fi foarte complex.

Poate că un corp se mişcă mult mai repede decât credem noi. Când vedeau filmul, toate mamele erau înspăimântate: „Dar eu îmi iubesc copilul!". Asta trebuie să înţelegem şi atunci când Romeo spune „O iubesc pe Julieta": că avem de-a face cu ceva foarte complex.

E foarte periculos să crezi prea mult în ceva. Îmi place teatrul formelor, pentru că el creează o distanţă care face posibilă o anume reflecţie. Pentru noi, regizori, actori, scenografi, e foarte important să laşi un spaţiu deschis spectatorului, ca să poţi realiza cu el un schimb de ceva pe care nu i-l impui în mod direct. Prea adesea vedem actorul cugetând. M-am întrebat mereu: „Dar la ce oare s-o fi gândind?". E mult prea complicat. Shakespeare n-a înţeles pe de-a-ntregul ce a scris! Ceea ce nu înseamnă că e lipsit de sens, desigur, ci că există o pluralitate de sensuri. Când joc mo-

nologul lui Hamlet, îmi dau de fiecare dată seama că sunt multe lucruri spuse, multe idei care vin de acolo. E cu neputință să te oprești la o singură idee... Într-o seară pot gândi într-un fel, în altă seară pot gândi altfel. Nimeni nu poate înțelege totul dintr-o dată și într-un singur fel.

Ceea ce încerc eu e să construiesc pentru mine însumi o primă structură, o megastructură. Câteodată, nici măcar nu discut despre ea cu cei cu care o să lucrez, dar ea există; această primă megastructură e o construcție arhitecturală care-mi îngăduie să-mi fac rapid o idee despre ansamblul lucrului. Nu e nevoie ca publicul să o vadă, ea indică doar felul meu de a ajunge la ceva diferit. Important e cum umplu această structură.

Cred că, inițial, teatrul trebuie să vorbească despre un singur lucru și abia mai apoi despre altele; dar dacă nu vorbește despre un prim lucru precis, apar mult prea multe complicații. Suprafața trebuie să rămână simplă, accesibilă. Un băiat, un om din junglă pot încerca să intre într-un teatru și să privească. [...] De ce suntem mereu fascinați de *Hamlet*, de *Medeea*, de *Regele Lear*? Pentru că sunt povești în același timp foarte simple și foarte complexe. Sunt povești pe care și un copil le poate înțelege.

Acest lucru formal, care îmi este propriu, reușește cel mai bine când există ceva autentic. Când merg la teatru, am de cele mai multe ori impresia că actorii mint. Le spun: „Nu vă cred". Acum doi ani, la Berlin, vorbeam cu un critic faimos despre o piesă pe care o pusesem de curând în scenă cu studenții de la teatru, tineri actori. Spectacolul i se păruse criticului foarte rece, lipsit de orice emoție. [...] Era acolo un tânăr de 21 de ani care spunea un text din *Faust*. La sfârșitul spectacolului, trebuia să rostească: „I want to kill you..., boy, dog, I want to kill you." Când și-a terminat replica, s-a deplasat cu o mișcare lungă, foarte lentă... „wilsoniană"; și-a îndreptat un deget spre băiat, a făcut o cruce pe ceafa acestuia, apoi a întins degetul spre câine și a făcut o cruce pe gâtul lui. După care a înaintat către public și a zis: „Au murit. Băiatul și câinele sunt morți, iar eu mă voi duce în iad."

Știu ce gândea criticul: „Asta e emoție.“ Expresia băiatului în spectacol era un gen diferit de emoție. Câteodată funcționa, alteori nu; dar era ceva simțit, și, pentru mine, asta era *expresie*. Să încerci doar să simți, asta înseamnă expresie. Am mai spus povestea următoare de multe ori, dar o să v-o repet totuși: mă aflam la Paris și fusesem s-o văd pe Marlene Dietrich de șaptesprezece ori. Era la sfârșitul carierei. Am întâlnit-o fugitiv și o dată am cinat împreună. Credeam că vom fi doar noi doi, dar am fost surprins să constat că mai era de față și o a treia persoană, un tip din München, foarte plicticos, care scria o carte despre ea. I-a zis: „Doamnă Dietrich, sunteți atât de rece când jucați!“ Ea l-a privit și i-a răspuns: „Nu mi-ai ascultat vocea“, și a continuat: „Dificultatea constă în a pune vocea alături de chip. Poți să faci gesturi foarte reci, glaciale, dar emoția poate fi fierbinte, erotică.“

M-au frapat cuvintele ei despre dificultatea de a „pune vocea“ alături de chip; exista o adevărată tensiune între ceea ce vedeam și ceea ce auzeam.

În teatrul pe care îl fac, ceea ce se aude este ceea ce se aude; ceea ce se vede este ceea ce se vede, iar ceea ce se vede ne poate ajuta să ascultăm. Ceea ce se vede nu trebuie neapărat să ilustreze sunetul, dar poate să-l reliefeze. Pentru mine, elementul cel mai important în teatru e lumina. Fără lumină nu există spațiu. Lumina e cea care ne ajută să ascultăm și să vedem mai bine. Pot să sting toate luminile din acest teatru de unde vorbesc acum și să las o lumină numai pe aceste flori, și apoi să continuu să vorbesc. Florile și lumina vor acționa ca un actor. Devin participanți activi. Lumina nu e ceva care să mă intereseze doar înaintea unei premiere, mă preocupă încă de la începutul proiectului.

Lumina nu e o idee în plus, e o arhitectură, e spațiu. Într-un fel, teatrul pe care îl fac începe cu arhitectura. Nu îi cer niciodată unui actor să gândească ceva anume. [...] Construiesc o formă și, în cadrul acestei forme, spun: asta trebuie să fie mai rapid sau mai lent, mai mult sau mai puțin interiorizat, mai mare sau mai mic, mai atenuat sau mai puternic, mai încet sau mai tare. Niciodată însă nu vorbesc despre semnificații. Îi dau actorului un cadru, iar el își poate aduce aici propriile lui idei. E modul în care un arhitect schițează planurile unei clădiri sau ale unui oraș.

Pentru mine, timpul e ceva ce se îndreaptă spre centrul universului, înălțându-se către cer; spațiul e ceva orizontal. Această întretăiere a timpului cu spațiul e arhitectura scaunului pe care ești așezat, e arhitectura acestei clădiri, e arhitectura unui tablou de Barnett Newman, e modul în care dirijezi preludiul. Această tensiune ieșită din întretăierea spațiului cu timpul face toată diferența. Tensiunea poate fi mai mare sau mai mică, dar ea este întotdeauna prezentă.

Poate că lucrul cel mai greu de realizat e ținuta scenică. Cum se stă pe o scenă? E ceva ce trebuie învățat. A merge pe o scenă nu e totuna cu a merge pe stradă. Spațiul scenei e contrariul oricărui alt spațiu. Japonezii cred că zeii sălășluiesc sub pământ, de aceea contactul piciorului cu pământul e esențial. [...]

Urăsc naturalismul. Cred că naturalismul ne-a omorât teatrul. Pentru mine, un actor care încearcă să joace natural e tot ce poate fi mai artificial. Dacă accept că jocul e ceva artificial, într-un fel el devine mai natural, sau mai autentic. Să joci natural pe scenă e întotdeauna un fel de minciună.

Heiner Müller mi-a spus cândva că îi plăcuse mult modul în care îi folosisem textele, pentru că lăsam un larg spațiu gândirii. Nu am încercat să schimb textele prin interpretări ori semnificații superflue.

Lumea spune că, în spectacolele mele, oamenii se mișcă foarte lent. Dacă actorul se mișcă lent și e conștient de faptul că se mișcă lent, e foarte plictisitor. Dacă însă se mișcă lent, dar nu conștientizează asta, atunci mișcarea va fi încărcată de timp. E nevoie de multe ritmuri și de energii diferite, de multe lucruri care să se întâmple, pentru ca fiecare secundă să fie mereu altceva. Timpul nu are un concept. Detest să-l văd pe Shakespeare plasat într-un timp anume, de pildă în epoca lui Eduard al VIII-lea, ori într-un decor de supermarket. Am oroare de așa ceva. Nu cred că Shakespeare poate fi plasat într-o perioadă precisă. El e în afara timpului. Nu pentru că timpul nu ar exista, ci pentru că e vorba de o mulțime de timpuri diferite.

Nu am vrut niciodată să fiu modern! În Franța, voi folosiți expresia „de avangardă". Nu am vrut nici să fiu cu adevărat de avangardă. Îmi place mult ideea de avangardă în sensul unei redescoperiri a clasicilor: redescoperirea a ceea ce omul știe deja și a știut dintotdeauna. În sensul ăsta, nimic nu e nou. Socrate spune că, atunci când se naște, copilul știe deja totul. Procedeul, procesul (de deschidere spre cunoaștere) e descoperirea a ceea ce cunoști. Acum ni se spune că un copil se naște visând: semnul ar fi pleoapele care i se mișcă foarte repede. La ce-o fi visând oare copilul?

Cred că auzim și vedem interioritatea spațiului nostru mental și exterioritatea; interiorul și exteriorul. În timp ce ascultăm, avem alte gânduri interioare. În timp ce eu vorbesc, unii mă ascultă, iar alții aud zgomotul făcut de doamna care își scoate mantoul... Pe scurt, de fiecare dată când facem un lucru, se petrec alte lucruri, iar oamenii operează o selecție.

Acasă, doar pentru mine, pot să citesc și să recitesc o piesă, *Hamlet* bunăoară, cu o mare plăcere; nu încetez să descopăr în ea o diversitate, mereu reînnoită, de semnificații. La teatru însă, de obicei, nu regăsesc nimic din această bogăție. Actorii interpretează textul, dau impresia că știu totul, că înțeleg totul, iar asta e o minciună, o escrocherie jignitoare. Nu cred că Shakespeare a înțeles *Hamlet*. Teatrul nu trebuie să interpreteze, ci să ne dea posibilitatea de a contempla o operă. Când joci ca și cum ai fi înțeles totul, opera e terminată. Iar *Hamlet* nu e terminat, trăiește, trăiește prin diversitatea formelor și a semnificațiilor. Le spun mereu actorilor mei: rolul nostru nu e acela de a da răspunsuri, ci acela de a face posibile întrebările. Noi suntem cei care trebuie să pună întrebări, și atunci textul se va deschide, se va stabili un dialog cu publicul.

Cred că toate elementele trebuie să se afle pe același plan. Întotdeauna mă miră faptul că teatrul meu e caracterizat ca un „teatru de imagini", căci auzul e pentru mine la fel de important. A asculta și a vedea sunt principalele noastre mijloace de percepție, de comunicare. În teatru domină, de obicei, limbajul, ceea ce se vede în plus e numai citat, repetare, ilustrare. Mi-ar plăcea ca amândouă să-și găsească aici locul cuvenit: auzul și văzul.

Nu, fiecare dintre ele trebuie să sporească efectul celuilalt. Să luăm un exemplu. Pe ecranul unui televizor, vedem un prezentator de ştiri care spune: „Cu puţin timp în urmă, Gaddafi a aruncat bombe asupra Washingtonului şi a New York-ului, sunt unsprezece milioane de morţi, tot Washington-ul e în flăcări..." În momentul acela, se prea poate ca noi să nu percepem crainicul, gesturile, mimica, hainele lui, ne mulţumim doar să ascultăm. Dar dacă întrerupem sunetul şi punem un disc de Mozart, atunci îl *vedem* cu adevărat pe acel om şi abia apoi auzim muzica lui Mozart mai clar decât imaginea.

În teatru, ceea ce vedem este ceea ce auzim, şi auzim ceea ce vedem.

Poate că e mai uşor să asculţi decât să priveşti. Să priveşti textul şi să asculţi textul, să asculţi imaginile şi să priveşti imaginile.

(Interviu cu George Banu; Academia Experimentală a Teatrelor, 30 martie 1998; apărut în revista *Mouvement*. Trad.: D.V.)

MNOUCHKINE, Ariane (n. 1939)

Regizoare franceză de teatru şi film. Studii de psihologie la Sorbona. În 1961, fondează Asociaţia Teatrală a Studenţilor din Paris şi montează primul ei spectacol, *Genghis-Han*. Face numeroase călătorii în Orient şi în America Latină. Înfiinţează Théâtre du Soleil (1964), unde pune în scenă, în acelaşi an, *Micii-burghezi* de Gorki şi o adaptare după *Căpitanul Fracasse* (1965), care lasă să se întrevadă o temă îndrăgită de *M.*, aceea a teatrului de bâlci în întâlnirea cu cele mai diverse categorii de public. *Clovnii* (1969) confirmă interesul pentru formele spectacolului popular, îndeobşte disprețuite, degajând întreaga poezie a acestui univers aparte.

Veritabila revelaţie va fi *1789*, spectacol realizat în 1970, inaugurare a *creaţiei teatrale colective*. Spectatorii sunt integraţi nemijlocit în acţiune, chemaţi să reflecteze la o problematică şi la convingeri pe care le împărtăşesc cu actorii. *1789*, care reevaluează tradiţia teatrului de bâlci, e un spectacol al participării politice, urmat de *1793*, spectacol al gândirii politice, invitaţie adresată publicului la o meditaţie asupra

Revoluției franceze și a ultimelor ei momente. *1789* și *1793*, opere fundamentale, unde istoria fascinează pentru că trimite neîncetat la frământările prezentului, marchează puternic teatrul francez și european al epocii noastre. Seria succeselor continuă cu *Vârsta de aur* (1975), spectacol care vorbește despre actualitate apelând la tehnicile *Commediei dell'arte* și ale povestirii orientale. Calitățile excepționale ale limbajului teatral fac ca prezentul să fie permanent transpus în forme de exprimare străvechi, ceea ce conferă acestei montări timbrul său original. După filmul *Molière* (1976–1977), era creației colective ia sfârșit. *M.* Pune în scenă *Mefisto* după romanul lui Klaus Mann, apoi se angajează într-un proiect de anvergură: traducerea și adaptarea a douăsprezece texte de Shakespeare. Doar trei dintre ele vor vedea lumina rampei: *Richard al II-lea* (1981), *Noaptea regilor* (1982) și prima parte din *Henric al IV-lea* (1984). Inspirându-se din tehnicile tradiționale ale teatrelor *Kabuki* și *Kathakali*, *M.* încearcă să reliefeze teatralitatea operei shakespeariene, readucând în teatrul francez gustul pentru frumos, pentru valorile estetice. Experiențele următoare vor aduce în prim-plan colaborarea cu Hélène Cixous. În *Povestea înfricoșătoare dar neterminată a prințului Norodom Sianuk* (1985) și în *Indiada* (1988), teatralitatea se aliază cu istoria, cu marile tragedii politice ale lumii contemporane. Deceniul următor a numărat în teatrografia regizoarei ciclul *Atrizii* (1990–1993), *Tartuffe* (1995), *Totul e bine când se sfârșește cu bine* de Shakespeare (1998), *Tambours sur la digue* (1999). *M.* continuă să vadă în teatru o sărbătoare a comunității, fără a neglija însă dimensiunea politică, angajată, a spectacolului.

Masca: o disciplină de bază la Théâtre du Soleil

• Cu *L'Age d'or, première ébauche* (*Vârsta de aur, primă schiță*), voiam să vorbim despre teatrul contemporan, după cele două spectacole cu tematică istorică pe care le făcusem: *1789* și *1793*. Am folosit masca, fiindcă ea s-a impus foarte repede. Dacă actorii care vor să improvizeze ceva despre teatrul contemporan nu găsesc rapid mijloacele de a se plasa la o anume distanță înainte de a ajunge la o formă, ei riscă să se împotmolească, să rămână în psihologic, parodic, deriziune și alte capcane pe care voiam să le ocolim. Ne-am dat seama că masca impunea o asemenea muncă asupra semnului teatral, asupra felului de a repre-

zenta lucrurile, încât constituia o disciplină de bază și această disciplină ne-a devenit indispensabilă [...]

Obiectivul nostru era să găsim o formă pentru a ajunge, într-o bună zi, să facem o tragedie – în sensul cel mai complet al termenului – despre istoria noastră actuală, cea mai contemporană cu putință. De altfel, nu am lucrat numai cu masca, am folosit și ceea ce credeam că știm din teatrul chinez, din teatrul asiatic, cu mască sau fără. Obiectul-mască dă, într-adevăr, un punct de reper foarte precis, dar există personaje nemascate ce folosesc același tip de joc; câțiva actori au găsit, fără să poarte mască, personaje care se potrivesc foarte bine cu personajele mascate.

• Nu știm mare lucru despre *Commedia dell'arte*. Nu am vrut să copiem, și nici să reconstituim o formă străveche, am căutat să o descoperim, să o reinventăm. Știam doar că Arlecchino reprezenta ceva esențial, că era înțeles la vremea lui, că astăzi trebuia să încercăm să ne inspirăm din această școală, fără să știm nimic despre jocul care se practica atunci.

• Masca este **disciplina noastră de bază**, căci e o formă, și orice formă te obligă la o disciplină. Actorul creează o scriitură în aer, scrie cu corpul său, e un scriitor în spațiu. Or, nici un conținut nu se poate exprima fără formă. Există multe forme, dar poate că nu există decât o singură disciplină pentru a le obține pe unele dintre ele. Cred că teatrul e un du-te-vino între ceea ce există în străfundurile cele mai nebănuite ale ființei noastre și proiecția sa, exteriorizarea sa maximă către public. Masca impune tocmai prin această interiorizare și această exteriorizare maxime.

Un anumit tip de cinematograf și de televiziune ne-a obișnuit cu „psihologicul", cu „realismul", spre deosebire de o formă, deci spre deosebire de artă; plasăm actorii într-un decor, dar platoul de joc nu le mai aparține cu adevărat. În timp ce cu masca, ei își creează propriul univers în fiecare clipă.

Marile tradiții teatrale, marile forme de joc au folosit masca (de la tragedia greacă la teatrele orientale) și muzica (cu excepția *Commediei dell'arte*). Pentru spectacolul cu *Richard al II-lea*, compozitorul a repetat cu noi încă de la început, el și-a elaborat muzica în funcție de interpretarea actorilor; iar partitura s-a definitivat treptat.

La Théâtre du Soleil am practicat mult exercițiile cu măști expresive; pentru noi, masca reprezintă **pregătirea esențială** a actorului. Îndată ce un actor își „găsește" masca, e aproape de „posesie", se poate lăsa posedat de personaj, precum oracolele. Unii se sufocă literalmente, rămân fără voce, fără ochi, fără corp, anihilați de mască. Alții o depășesc, și această depășire e dureroasă. Li se cere să fie „vizionari", să dea carne poemelor, imaginilor, viziunilor; ei trebuie să țină seama și de lumea exterioară – cea în care se petrece piesa și spectacolul – și de lumea lor interioară – cea a personajului întrupat.

E o sarcină obositoare, care nu le lasă neatinse nici corpul, nici sufletul, e o muncă de atlet, pentru trup, imaginație, inimă și simțuri.

Un personaj mascat, fie el dramatic ori comic, este permanent **în criză**. Totuși, actorul poate funcționa alături de parteneri cu chipul neacoperit, cu un joc mai discret, mai atenuat. Dacă joacă el însuși la vedere în spectacolul următor, atunci începe prin a marca foarte puternic raportul cu publicul, dar, după câteva zile, această tendință scade. Raportul cu publicul, pentru actorul mascat, e esențialmente frontal. De altfel, un autor ca Shakespeare își pune personajele să vorbească publicului. Dacă am monta o piesă de Cehov, am folosi diferit disciplina măștii, dar, în orice caz, am practica-o.

Măștile de carnaval pe care le folosisem în filmul *Molière* erau complet diferite. Carnavalul e o transgresiune, poartă în el un germene de provocare, dar trebuie să păstreze un minimum de ritual și de ordine; căci dacă depășește limitele, dispare. Într-un oraș, într-un sat, e important ca oamenii să se adune, să petreacă un an refăcând măști din generație în generație și să se pregătească din vreme pentru această zi de transgresie. Pentru actori, masca se situează pe un alt plan, în cadrul unei comunicări.

La teatru, întreg corpul e mască. Oricare ar fi spectacolul pe care-l montăm, repetăm imediat cu schițe de costume elaborate de actori, cu ceea ce găsesc în stocul nostru. Le vin idei pornind de la joc, de la personajul interior, propun uneori soluții care nu ar trece prin minte unui creator de machete.

Nu se poate spune că purtarea măștii dă naștere unui ritm cu totul special. Personajul mascat e cel care dobândește un ritm

interior propriu, susceptibil să varieze în funcție de stare sau de emoție. Nu se poate spune nici că purtarea măștii impune cutare sau cutare mișcare a capului sau a gâtului. Personajul mascat e construit global, și abia apoi se hotărăște felul în care se va exprima într-o situație sau alta. Ca să joace furia, de exemplu, el se va mulțumi oare cu tremuratul unei mâini, păstrând nemișcat restul corpului? Va face oare un salt enorm, o zvâcnire din tot trupul, va scoate doar un șuierat puternic sau va lovi năprasnic? Actorul își poate arăta furia într-o mie de moduri diferite. Poate să nu-și miște decât o falangă a degetului mic. El alege ceea ce va fi cel mai eficace atât pentru spectacol, cât și pentru el însuși, el va ști încotro se vor îndrepta energia, emoția, trăirea.

(**Le masque. Du rite au théâtre**; *Laboratoire de Recherches sur les Arts du spectacle* (CNRS), Paris, 1985)

• Ceea ce mă interesează în tradiția orientală este că actorul e aici creator de metafore. Arta lui constă în a înfățișa pasiunea, a descrie partea lăuntrică a ființei umane... și, de asemenea, a istorisi întâmplări, bineînțeles. Am făcut o călătorie în Japonia, oarecum după modelul *hippie*. Văzând acolo spectacole, îmi spuneam: „Parcă ar fi din Shakespeare", cu toate că nu înțelegeam nimic, nici din teme, nici din limbă. Și aceasta pentru că actorii erau fantastici. Acolo, am simțit că misiunea actorului este să sfârtece omul, așa cum ar face-o explozia unei grenade. Nu să-i arate măruntaiele, ci să i le deseneze, să le pună în semne, în forme, în mișcări, în ritmuri. În schimb, în Occident, actorii sunt învățați mai degrabă să-și încleștеze fălcile și să nu dezvăluie ceea ce se petrece.

M-am întrebat de ce un actor din *Kathakali* îmi vorbește în mod atât de complet? Astăzi sunt întrebată: „Cum se face că oamenilor care nu știu nimic despre *Kabuki* le plac spectacolele dumneavoastră?" Răspunsul e același: pentru că e teatru! Adică „traducerea în" ceva. „Gustul meu pentru Orient", cum e numit, n-are nimic de-a face, de exemplu, cu faptul de a fi influențat de către un regizor german sau altul. Orientul, pentru teatru, e o constantă! Brecht a atins întotdeauna această latură. Cât despre Artaud, el spunea pur și simplu: „Teatrul este oriental".

Kabuki în Japonia, ca şi *Commedia dell'arte* în Italia, la vremea sa, traversează astăzi un moment nefast: suferă de o anume imobilitate şi va trebui să se reînsufleţească. Pentru noi însă, aceasta nu are importanţă, din moment ce nu e tradiţia noastră; nu suntem afectaţi de conflictele ei interne. Încercăm numai să înţelegem ce pulsiuni au dat naştere acestei tradiţii. Iar tradiţie nu înseamnă decadenţă. În decadenţă, nu încremeneşte decât semnul exterior. Nu-i cunoaştem gramatica: raportul nostru cu acest teatru e, aşadar, un raport de respect absolut, dar nu de slugărnicie faţă de tehnici.

Când am hotărât să montăm Shakespeare, recurgerea la Orient a devenit o necesitate. Căci Shakespeare propune metafora adevărurilor umane. Căutăm, aşadar, cum să îl punem în scenă, evitând cu orice preţ realismul şi prozaismul.

(L'acteur est un scaphandrier de l'âme;
Le Soir, 20,21,22 iulie 1984)

• Ficcare îşi are propriile surse, adică ceva ce te instalează în starea de imaginaţie. În Occident, avem tragedia clasică şi *Commedia dell'arte*, care vine, de altfel, din Orient. Pentru mine, originea teatrului, izvoarele mele, înseamnă Orientul. Occidentul ne-a condus către realism, iar Shakespeare nu e realist. Pentru nişte actori care vor să fie exploratori, tradiţia asiatică poate fi o bază de lucru. În Orient, teatrul pare să fi stagnat astăzi, dar tradiţii care mor undeva pot fecunda ceva în altă parte... Nu cred în politica *tabula rasa*. Nu reneg influenţele: trebuie să ştii să le alegi, dacă e posibil... Reperele noastre reprezentau un instrument. Scena unui teatru e un spaţiu gol, foarte frumos. Ce îl umple? Nu decorurile, ci imaginaţia spectatorului solicitată de actori. Actorul trebuie să aibă instrumente. Personal, nu mă pot lipsi de ele. De curând, mi-am amintit că Artaud spunea: „Teatrul este oriental". Înţeleg ce voia să spună. Din Orient vine specificitatea teatrului, care e metafora perpetuă pe care o creează actorii – atunci când sunt în stare să o creeze. E ceea ce facem noi: încercăm să înţelegem metaforele pe care un actor le poate folosi. Teatrul oriental ne ajută. Şi asta înseamnă să mergi împotriva a

ceea ce se face în Occident, din cauza cinematografului și a tradițiilor literare.

(Mnouchkine, la Reine Soleil; *Le Matin*, 17 ianuarie 1984)

• Noi, occidentalii, nu am creat decât forme realiste. Adică nu am creat „formă", la drept vorbind. În clipa în care, vorbind despre teatru, întrebuințăm cuvântul „formă", el devine o noțiune orientală. E adevărat că ceea ce căutăm întotdeauna e o formă.

(*Catalyse*, nr.4/1986)

• Am găsit în Asia o asemenea frumusețe a lucrurilor, a gesturilor, un ceremonial simplu, care-mi pare indispensabil în teatru. În Asia există o neîncetată punere în formă a fiecărui act. Agresivitatea cotidiană occidentală, mai ales în Franța și, mai ales, la Paris, vine dintr-o pierdere totală a oricărei „puneri în formă" a raporturilor. E adevărat că, la Théâtre du Soleil, am încercat să lucrăm în acest sens.

(*Marie-Claire*, aprilie 1986)

• Am luat ca bază de lucru formele orientale ale teatrului pentru că în ele se află însăși originea formei teatrale. Și, îndată ce adoptam o formă de joc foarte expresivă, în care actorii joacă adesea cu o mască și se mișcă mult, dicția trebuia să se schimbe: e cu neputință să vorbești ca în viață. Textul lui Shakespeare e, de altfel, el însuși mascat: nu e o simplă conversație de salon sau de cafenea. Nu e realism, ci poezie. Teatrul înseamnă artă, iar viața e altceva. Ne tentează din ce în ce mai mult dorința de a nu juca decât ceea ce se poate povesti la teatru. Pentru mine, teatrul trebuie să fie teatral în cel mai înalt grad cu putință. Dacă nu, cinematograful realist ne va învinge pe toate fronturile. Marele cinematograf, de altfel, e teatral.

(Pour Ariane Mnouchkine le théâtre doit être le plus théâtral possible; *La Libre Belgique*.
Trad.: D.V.)

VITEZ, Antoine (1930–1990)

Regizor și traducător francez (din limbile greacă și rusă) care se distinge, într-o primă etapă, printr-un travaliu teatral inspirat de datele scriiturii contemporane: ruptură, montaj, asociații de idei. E inițiatorul reabilitării operelor clasice, în sensul refuzului de a le actualiza și al dorinței de a le păstra caracterul arhaic, mitologic. Parcurge întreaga gamă a genurilor, de la teatrul de marionete la operă. Activitatea sa pedagogică a marcat mai multe generații de actori. Debutează ca regizor în 1966, cu *Electra* de Sofocle (reluată în 1971 și 1986). Sensibil la repertoriul rus (s-a format la școala acestui teatru), montează *Baia* lui Maiakovski (1967) și *Pescărușul* lui Cehov (1970). Se îndreaptă apoi spre repertoriul francez (Racine) și german (Goethe, Brecht). Ocolește scena tradițională, tratează liber textul, regizând mai curând o concepție despre piesă, decât realitatea imediată a acesteia. Pedagog înnăscut, începe să predea la școala de mimă și de teatru a lui Jacques Lecoq (1966–1970) și mai apoi la Conservatorul Național de artă dramatică (1968–1981). Sistemul său pedagogic se bazează pe exerciții, variațiuni de joc și improvizații pornind de la text. Încearcă să reinstaureze rostirea inițială a alexandrinului, combătând dicția așa-zisă „naturală". Între 1972 și 1981, montează la teatrul din Ivry-sur-Seine atât opere din repertoriul clasic, cât și autori contemporani. Dezvoltă un teatru centrat pe actor, pe atitudinile și pe vocea sa. Inițiază teatrul-povestire cu *Catherine* (1975), spectacol inspirat de romanul lui Aragon *Clopotele din Basel*. Punând în scenă *Fedra* (1975) și tetralogia *Molière* (1978), procedează la o revalorizare a versului clasic. Paralel, îl interesează teatrul de marionete și farsa politică. Director al Teatrului Național de la Chaillot (1981–1988), *V.* încearcă să pună în practică celebra sa formulă „Un teatru elitist pentru toți". Adept, acum, al unei estetici mai puțin rebele, articulate mai strâns în jurul povestirii, înregistrează câteva mari succese cu *Hamlet* (1982), *Hippolyte* de Robert Garnier (1982), *Hernani* și *Lucreția Borgia* de Hugo (1985) și, mai ales, cu *Condurul de atlaz* de Claudel (1987). Dintre textele contemporane, spectacolul cel mai reușit e *Falsch*, de René Kalisky (1983). *V.* a pus în scenă opere, a tradus piese, a condus reviste. El rămâne regizorul francez cel mai sensibil la problemele scrisului și ale limbajului. Între 1988 și 1990 a fost administrator general al Comediei Franceze, unde a semnat ultimul său spectacol, *Viața lui Galileo Galilei* de Brecht (1990).

Gânduri despre Școală

Lucrul la Școală este un caiet de exerciții permanent. Aici am descoperit tot ce pot spune că am făcut. Nu cred că există vreo diferență între Școală și Scenă. Școala vine mai întâi. Școala este cel mai frumos teatru din lume; o spun asemeni poetului Paul Eluard când vorbea despre „*cea mai frumoasă culegere de poeme*"... Școala este un teatru liber, lipsit de orice constrângere de producție scenică, și, mai ales, indiferentă la orice aprobare a opiniei publice. Nu trebuie să ne preocupe dacă suntem acceptați de gustul obișnuit. Totul se desfășoară astfel: sala goală, maestrul și elevii, nici un obiect decorativ, lumina albă, pereții, o masă și scaune de la rebuturi. În acest loc lipsit de grație, ficțiunea se construiește. Fără grație – spuneam despre loc – pentru a se ajunge la grație. Îmi amintesc că locul este mereu astfel, mizerabil, incomod. Într-adevăr, n-am fost niciodată profesor în locuri frumoase – poate Sala „Jouvet" de la Conservatorul din Paris, și tot nu sunt convins. E ca o lege: aceste uzine de fabricat vise – care sunt sălile de repetiții și de curs – sunt, în general, urâte. Câteodată, ele sunt vraiște; însă trebuie să știi să te folosești de ele, iar atunci haosul poate deveni un decor fabulos.

Libertatea Școlii: influența lumii nu apasă asupra ei. Dimpotrivă, dacă Școala se supune presiunii exteriorului, dacă devine un loc monden, în sensul propriu al cuvântului, ea este pierdută. Nici măcar nu mă refer la o vulgară dorință de a plăcea câtorva persoane care ar putea fi prezente, invitaților care ar putea fi acolo, ci de tentația pentru maestru și elevi de a se poziționa în contextul polemicii permanente care definește dintotdeauna viața teatrului: în mod involuntar, când îl cenzurăm pe unul, când îl lăudăm pe altul pentru a răspunde exigențelor pe care le bănuim că vin din partea publicului. Școala este pură – cu toate că fiecare aduce cu el lumea pe care o poartă cu sine; aici ne putem consacra lucrului teatral fără constrângeri. Și asta îmi place. [...]

Școala, de câte ori mă gândesc la ea, o văd ca pe un cerc: cercul atenției. Nu-mi plac programele pedagogice, diviziunile în ani de studiu și învățăminte succesive. Nu există decât cercul: el poate dura cât vrem, elevii – debutanți sau avansați – sunt așezați în jur. Privirile lor se îndreaptă spre centru, acolo unde are loc

jocul. Maestrul se înscrie şi el pe circumferinţa cercului; rolul său nu este de a spune cum trebuie să joci, ci de a solicita cercul de elevi să descifreze semnele care provin de la centru. Şi astfel, are loc un neîncetat du-te-vino între centru şi circumferinţă. Educarea elevului este concluzia descoperirii de sine însuşi.

(*L'art du théâtre*, nr. 8/1987–1988)

Douăsprezece propuneri pentru o Şcoală (cea a Teatrului Naţional din Chaillot)

1. Ideea e deja veche: fiecare teatru să aibă o şcoală proprie. Şcolile s-ar distinge unele de altele asemeni teatrelor însele: identităţi proprii, filosofii diferite, chiar antagoniste. Astfel, diversitatea experienţelor ar garanta reînnoirea permanentă şi libertatea artei. Teatrul Naţional din Chaillot[1] este, prin misiune şi vocaţie, un Mare Teatru de Exerciţiu. Şcoala îi este necesară.

2. Şcoala nu este un curs de artă dramatică în plus[2] sau un conservator ce intră în competiţie cu cel instituţional. Existenţa sa e legată de existenţa însăşi a teatrului; lucrul ce se efectuează aici este consecinţa sau laboratorul, critica sau prefaţa operei realizate de către Teatru.

3. Şcoala reuneşte oameni dornici să facă în comun exerciţii practice de teatru sub conducerea maeştrilor, care propun exerciţii diverse, mereu altele, de la an la an.

---

[1] Teatrul Naţional din Chaillot, creat în 1948 de Jean Vilar şi denumit Teatru Naţional Popular; acesta va marca scena franceză în toată perioada anilor '50 prin succesele sale celebre cu texte din repertoriul clasic îndeosebi şi graţie unei trupe excepţionale din sânul căreia se disting Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Philippe Noiret sau Vilar însuşi. După o perioadă de tranziţie, acest teatru va renaşte sub conducerea lui Antoine Vitez, între 1981–1987. George Banu este redactor-şef al ziarului şi apoi al revistei *Arta teatrului*, publicaţii ale Teatrului Naţional din Chaillot, unde au apărut textele lui Antoine Vitez.

[2] În Franţa, ca şi în alte ţări occidentale, învăţământul se desfăşoară în câteva şcoli oficiale de stat, dar şi în cadrul numeroaselor cursuri private de teatru pe care orice actor sau regizor le poate crea. La acestea se referă aici Antoine Vitez.

4. Învățământul n-are nici început, nici sfârșit. Se consideră că nici o materie nu trebuie să preceadă alteia. Pedagogia nu operează decât prin comparație.

5. Școala nu este rezervată nici profesioniștilor, nici debutanților, ea nu este împărțită după criterii de calitate, de experiență sau de vârstă. Ea nu se ocupă de destinul ulterior al elevilor, dar, cel puțin, ea le-a dat șansa de a se fi întâlnit în școală.

6. Școala este inutilă. Ea nu promite un post, ea nu este nici o pepinieră, nici o sursă de talente. Obiectivul său este exercițiul.

7. Disciplina în Școală este extremă. Nici întârzieri, nici absențe nu sunt permise. Exercițiul este un baraj fragil împotriva tentațiilor comerciale și a tumultului vieții profesionale; el trebuie apărat ca un bun extrem de prețios.

8. Școala de teatru este Școala actorului. În centru, în mijlocul cercului de atenție, se află Actorul. Totul se dirijează către el, totul vine de la el. Din cerc se iese pe rând : actor sau spectator, orb sau binevăzător. Maestrul e prezent pentru a clarifica în public propunerile de joc, pentru a cere să fie refăcute, pentru a le critica și varia.

Arta actorului constă în a *reface*, și nu doar în a *face*. Elevii reuniți și maestrul lucrează împreună pentru ca invenția primă să poată fi reluată, să devină obiect și acțiune.

Nu există actor fără spațiu și fără sentiment al spațiului de joc. Doar așa, Școala actorului devine o Școală a scenei și a formelor sale: formele spațiului, legătura actorului cu publicul, istoria spațiului.

Actorul nu e un instrument. Corpul și vocea sa nu sunt instrumente în slujba unui suflet ascuns (acela al regizorului sau al lui însuși), ci propria lui ființă.

Actorul este un artist conștient de jocul de amăgiri pe care îl propune.

9. Școala este grea. Nu începem cu ceea ce este cel mai simplu. Marile roluri, marile poeme dramatice se duc spre cei care le înfruntă, în acea stare de inocență care, doar ea, le permite să ajungă la esențial. Ceea ce ei nu știu încă să joace, cel puțin vor putea povesti, verificând astfel ei înșiși raportul dintre dramă și

epopee, asemeni aceluia dintre teatrul dramatic şi cel epic[1], dintre încarnare şi demonstraţie, dintre personaj şi rol.

10. Orele de teorie şi de istorie predate în cadrul Şcolii respectă un program ce se justifică prin proiectul general, în nici un caz supus cursurilor de practică, şi niciodată reluat de la un an la altul.

11. Şcoala explorează repertoriul. A învăţa să construieşti un caracter fictiv devine sarcina principală. [...] Actorii descoperă că au dreptul să se considere egali romancierilor, poeţilor, pictorilor şi că aşteptăm de la ei să ne dea a mia versiune a Arkadinei sau a lui Hamlet, a Célimenei sau a lui Sganarelle, a lui Titus sau a lui Mutter Courage. Aceste caractere imaginare sunt purtătoare de istorie şi memorie, iar noi trebuie, fără încetare, să le reluăm şi să le reinvestim. Supravieţuirea noastră depinde de aceasta.

12. De un secol încoace, nu există reflecţie asupra teatrului, nici învăţământ teatral care să nu oscileze între aceste două elemente care definesc toată arta noastră şi care fondează istoria ei: textul şi spectacolul. Sau tratăm teatrul ca un text literar; clasificarea operelor în tragedii, comedii, drame sau farse determină stilul reprezentaţiei, permite sau interzice amestecul de forme, impune gustul. Sau, dimpotrivă, nu ne referim decât la joc; scena mai întâi, lumina, muzica, corpul şi vocea actorilor sunt esenţa şi originea a tot. Şcolile vechi se situează mai degrabă de partea primei variante, cele moderne de partea celei de-a doua. Cu excepţia lui Jacques Copeau[2], rari au fost maeştrii care au acordat o parte egală operelor scrise şi teatrului ca atare. Şcoala noastră continuă acest drum.

(*Journal de Chaillot*, nr. 8/1982)

---

[1] Adică dintre cel aristotelian şi cel brechtian.

[2] Jacques Copeau, regizor francez care se situează la originea redescoperirii limbajului teatral în Franţa. El a creat, la începutul secolului XX, celebrul Teatru Vieux Colombier şi o şcoală aferentă din ale cărei principii Vitez se inspira.

Regia ca traducere

Opera lui Claudel nu putea fi pusă în scenă în momentul în care a fost scrisă, conform modurilor de a face teatru atunci. Ea depăşea regia epocii. De asemenea, opera lui Cehov nu a putut fi pusă în scenă decât atunci când s-a găsit un regizor, Stanislavski, care să fie sensibil la scrisul lui Cehov şi dispus să monteze la şcoala lui. Am un mare respect pentru scris şi singurătatea poetului. Nu spun că trebuie sau nu trebuie să comunice cu lumea, ceea ce ştiu e doar că atunci când scrie e singur, scrie singur [...]

Operele sunt enigme pe care trebuie să căutăm să le descifrăm fără încetare. Acest lucru e adevărat chiar atunci când un spectacol sau interpretarea unui actor par să răspundă la toate întrebările pe care ni le punem; în plus, oamenii îmbătrânesc şi mor, publicul se schimbă. Ce vârstă au spectatorii care au văzut la Avignon, în anii '50, celebrul *Prinţ de Homburg* pus în scenă de Vilar? Cine l-a văzut pe Gérard Philipe?

[...] Asemeni traducătorului, regizorul calcă pe urmele paşilor celor dinainte. În acest sens, cred că traducerea şi regia sunt două activităţi care se aseamănă.

(Datoria de a traduce; *Théâtre–publique*, nr. 44/1982)

Despre clasici: a pune în scenă azi

Expresia care mă irită cel mai mult azi e aceea de a şterge praful, de pe clasici, bineînţeles. Aceasta presupune un lucru pe care-l refuz: faptul că operele ar fi intacte, strălucitoare, şlefuite, frumoase sub un *strat de praf* şi că, înlăturând acest strat, am putea să le regăsim în integritatea lor iniţială.

În realitate, operele trecutului sunt arhitecturi sfărâmate, vapoare scufundate, şi noi le readucem la suprafaţă bucată cu bucată, fără a le reconstitui niciodată, căci, oricum, felul de a le folosi nu-l ştim, iar noi, bucată cu bucată, fabricăm alte lucruri. Biserici romane construite cu resturi din construcţiile antice. Sau, mai mult încă, palate din vechiul Paris transformate în magazine sau ateliere de către oameni naivi şi ingenioşi care tăiau camerele

pe verticală, camere azi, din păcate, restaurate. Îmi plăceau pentru că erau folosite altfel. Ştergerea prafului e sinonimă cu restaurarea. Sarcina noastră e, dimpotrivă, să dezvăluim rupturile produse de timp.

(*Dialectiques*, nr. 14/1976)

A face teatru din tot

[...] Ceea ce defineşte pentru mine plăcerea de a face teatru provine din încercarea de a mă confrunta cu imposibilul. Dacă am început să cred că putem „face teatru din tot" – din tot ce se află în viaţă şi, încă mai mult, din toate textele – trebuie să duc până la capăt intuiţia mea. Bineînţeles că experienţa e limitată, căci nu voi putea utiliza toate textele. Dar, în principiu, ea este nelimitată. Căci îmi închipui ansamblul de texte care au fost scrise, până acum, sau care se scriu, sau care se spun chiar în acest minut, ca un text enorm, scris de toată lumea. De noi toţi. Prezentul şi trecutul nu pot să ne apară ca separate. Nu există nici un motiv pentru ca teatrul să nu reia fragmente ale acestui text unic care e scris de oameni, fără încetare.

(*Diagraphe*, nr. 8/1976.
Trad.: D.V.)

CHÉREAU, Patrice (n. 1944)

Regizor francez de teatru şi film care s-a impus, încă de la debut, prin forţa vizionară a imaginilor, prin ştiinţa dinamizării jocului actoricesc, prin îndrăzneala reinterpretării repertoriului clasic (Marivaux) şi a propunerilor de repertoriu modern (Koltès). Conduce, până în 1969, teatrul din Sartrouville, lucrează o scurtă perioadă la Piccolo Teatro din Milano, iar din 1970 conduce, împreună cu Roger Planchon şi Robert Gilbert, Teatrul Naţional Popular (T.N.P.) din Villeurbanne. Susţine ideea teatrului ca artă şi exploatează toate resursele scenei „à l'italienne" (*Italianca în Alger*, Rossini, 1969; *Richard al II-lea*, Shakespeare, 1970). În 1973, spectacolul cu *La Dispute* de Marivaux impune o lectură

originală a piesei. Lucrează intens pentru teatrul liric, semnând o serie de succese răsunătoare ca *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach (1974) și, mai ales, *Inelul Niebelungilor* de Wagner (1976), care anunță preferința lui pentru spectacolele-totale, universuri autonome, supuse viziunii globalizante a unui artist demiurg. Spectacolul-total al carierei sale va fi *Peer Gynt* de Ibsen (1981). În 1982, preia conducerea teatrului „Amandiers" din Nanterre, împreună cu Catherine Tasca, din care intenționează să facă un „teatru-cinema-școală". Aici se consacră dramaturgiei contemporane, începând cu Koltès (căruia îi pune în scenă patru texte) și continuând cu Jean Genet și Heiner Müller. Primul său Cehov, *Platonov* (1987), e un spectacol-cheie pentru *Ch.*, care propune o inedită tratare a timpului cehovian. În 1988, prezintă la Avignon *Hamlet* de Shakespeare, primul său spectacol în aer liber. Se cuvine semnalată și excepționala reușită înregistrată cu *Lucio Silla* de Mozart (1984). După *Le temps et la chambre* de Botho Strauss (1991) și o nouă versiune a piesei lui Koltès, *Dans la solitude des champs de coton* (1995), urmează o absență din teatru, în favoarea creației cinematografice (*Regina Margot*, 1994; *Intimitate*, 2000). În 2003, revine însă cu *Fedra* de Racine la Teatrul Odéon din Paris. Atașat imaginarului scenei, *Ch.* nu va înceta să caute totuși, prin orice mijloace, autenticitatea.

„Să faci teatru la persoana întâi"

George Banu: De-a lungul secolului XX, se impune vocația „teatrului de artă", începută de Stanislavski și al cărui strălucit reprezentant a fost Giorgio Strehler în ultimii 50 de ani. Ați fost aproape de el, teatrul lui v-a marcat, v-ați interesat de acest „teatru de artă" despre care el a vorbit deseori și totuși, asumându-vă calea deschisă de maestrul de la Piccolo Teatro, n-ați încetat să produceți rupturi, să nu admiteți continuitatea, să vă temeți de tot ceea ce ar fi putut părea o instalare în ceva ce fusese deja dobândit, fie artistic, fie instituțional. Ați operat schimbări radicale în alegerea repertoriului, ați abandonat spații și ați apelat la altele, ați trecut de la un gen la altul, ca și cum ceea ce v-ați fi dorit, mai presus de toate, ar fi fost să conservați o stare rebelă în ceea ce privește teatrul, în particular, și arta, în general. Putem recunoaște în acest exercițiu al rupturii simptomul unei neîncrederi, pe care o întrețineți, față de durată și de drumurile prea îndelung urmate?

Patrice Chéreau: Nu, am impresia că e o neîncredere în ceea ce mă privește. O neîncredere față de toate acele lucruri care mă puneau în postura de a ști prea bine ce fac. Cred că, dacă mă uit puțin înapoi, ceea ce nu prea îmi stă în obicei, impresia care domină este aceea de a nu fi vrut să refac ceea ce deja făcusem. Astfel, la începuturile mele eram la Sartrouville, într-o margine a Parisului, apoi în Italia, unde am rămas destul de mult timp, pe urmă m-am dus la Villeurbanne, la Bayreuth, apoi am sosit la Nanterre. Ceea ce vreau e să nu reproduc o energie pe care am mai folosit-o odată.

Când construim o mizanscenă reluăm în mod automat anumite lucruri, ne fabricăm un vocabular și sfârșim prin a fi prinși într-un corset de forme. Cred că din cauză că spunem „da" cădem în cursă. În caz contrar, dacă îndrăznim să spunem nu, nu vom ști întotdeauna ce vrem să facem, dar vom ști, cu siguranță, ceea ce nu vrem să facem. Singurul lucru pe care am sentimentul că știu să-l fac este să practic, din când în când, diferite forme de negare față de mine însumi. De multe ori sunt aceleași, fiindcă spunem „nu" în același fel. Totuși, îmi place și știu să spun „nu", fiindcă am trăit dintotdeauna cu frica să nu reiau ceva ce am făcut deja. Fără îndoială, acesta este motivul pentru care n-am mai făcut mizanscenă de operă, aveam impresia că am ajuns la un fel de obișnuință care mă făcea să utilizez rețete, iar acestea, orice am spune, sfârșesc prin a-mi dobândi o „măiestrie", un control previzibil. Măiestria este foarte agreabilă, chiar valorizantă, dar în același timp este teribilă. Da, pot spune că eu mă tem de măiestrie. Știu ce ravagii poate produce, e de ajuns să privești în jur pentru a descoperi câți regizori nu fac altceva decât să reia propriile formule, care se bucură să propună mereu aceleași spectacole, altfel decorate. Această teamă mă stăpânește, am în permanență dorința de a învăța alte lucruri. Sunt atât de multe lucruri pe care nu știu încă să le fac și spre asta mă îndrept, în mod instinctiv, nu e un calcul, este o dorință profundă.

G.B.: Și pentru a ajunge la asta nu vă imobilizați, schimbați locul, treceți de la o artă la alta, refuzând să le amestecați, cum le place să facă din ce în ce mai mult unor artiști tineri în zilele noastre.

P.C.: Artele nu se pot amesteca. Nefericire celui care amestecă teatrul cu cinemaul. N-am fost niciodată tentat de o asemenea alianță, cu toate că le practic pe amândouă. Nefericire celui ce amestecă teatrul cu opera, nemaivorbind de operă și cinema care se situează la două extremități ireconciliabile. Din contră, este adevărat că trecerea de la un mijloc de expresie la altul este pentru mine o necesitate. Și cred că dacă am dorit să fac operă este tocmai pentru că eu căutam ceva în plus, ceva ce teatrul nu-mi putea oferi. Apoi, când am descoperit cât de puțin teatru era în operă am încercat să injectez cât mai mult teatru posibil, mai mult text, mai multă atenție la jocul interpreților. Dar, cum soluțiile nu sunt infinite, la un moment dat am început să caut în altă parte. Asta e.

G.B.: Ruptura s-ar explica prin nevoia de altceva, prin gustul riscului.

P.C.: Da, gustul riscului, la fel de mult ca și nevoia de a te asigura suficient cât să-ți spui ție însuți: „uite, sunt pe acest drum de câtva timp – și dacă aș merge să văd ce se întâmplă pe partea cealaltă sau pe drumul paralel sau dacă aș ajunge direct acolo?" Asta e. Să nu rămâi pe același drum.

[...] Cred că trebuie să faci să trăiască în teatru îndoiala, că trebuie să te întrebi în fiecare zi „mai servește el încă la ceva?" Trebuie să lucrezi în cea mai deplină îndoială, încercând să găsești răspunsul: ce face ca teatrul să spună, în acest moment, pe această scenă, lucruri pe care numai el singur le poate spune? Ce face ca el să fie ireductibil la alte arte? Ce ne face să cerem încă oamenilor să plătească pentru ca noi să le spunem o poveste și ca asta să-i intereseze?

Eu cred că teatrul este astăzi o artă în pericol, publicul s-a împuținat, sunt mai puțini autori ca altădată. Cărei necesități îi răspunde teatrul încă? La ce poate el servi? Eu cred că e util. Nu întotdeauna, dar uneori teatrul ne poate conduce la lucruri esențiale. Lucruri esențiale care nu pot fi spuse decât pe o scenă. Dar întrebarea trebuie să ne-o punem mereu și să nu moțăim ca unii dintre colegii mei care nu se interoghează niciodată pe această temă.

G.B.: Parcursul dumneavoastră a fost marcat de întâlnirea cu Koltes.

P.C.: Am făcut această descoperire puțin cam târziu în viața mea. Este formidabil pentru un regizor să lucreze cu autori contemporani lui. Am debutat lucrând texte clasice sau texte chineze – foarte frumoase, la urma urmei – și am pus în scenă de multe ori pentru a lucra pe texte de autori contemporani. A fost mai întâi Tankred Dorst cu *Toller*, pe care l-am montat de altfel de două ori. Pe urmă a avut loc întâlnirea cu Koltès, care mi-a schimbat viața, pentru că mi-a dat posibilitatea de a citi lumea din perspectiva unui autor. Adică a cuiva care avea un fel de a fi foarte personal și care nu era al meu, dar în serviciul căruia voiam să mă pun. Cineva care dispunea de un punct de vedere absolut ireductibil – adesea mai rebel decât al meu! – despre lume și cursul ei, despre oamenii pe care îi privea și cărora știa să le dea cuvântul. Pentru asta am nevoie de un scriitor, fiindcă acesta este un lucru pe care eu pur și simplu nu știu să îl fac. Știu să pun în scenă, să lucrez cu actorii, dar nu știu nici să scriu, nici să dau cuvântul oamenilor. Dacă pot explora cuvântul altuia, nu pot da cuvântul meu altora. Un autor știe să facă asta.

În viața mea a existat un soi de „vârstă de aur", epoca în care am lucrat cu Koltès. Eu aș fi montat tot ceea ce scria. Fiindcă descoperisem că acolo munca regizorului căpăta un sens. Este bine, foarte bine să-l montezi pe Shakespeare, pe Marivaux, dar să fii în serviciul unui autor care era contemporanul meu, alături de care puteam merge la cinema, sau ieși seara, asta e altceva – îți schimbă viața și schimbă și raportul tău față de teatru. Există afinități care funcționează când lucrezi pentru contemporani. Ele acționează mult mai direct, mai uman, mai puțin cultural [...] Cred că în tot ceea ce facem noi – spun noi, fiindcă mă gândesc la toți regizorii – e vorba, pe de o parte, de spargerea unor coduri, a unor convenții, pentru a fabrica altele. Nu putem scăpa de asta. Ceea ce contează este reînnoirea continuă a ceea ce aș numi „fondul comun" al fiecăruia. În ceea ce mă privește, fie că e vorba despre teatru, operă sau cinema, în felul meu de a conduce actorii se regăsește această modalitate, văzută din exterior, uneori animalică, foarte fizică, naturalistă, total non-psihologică. Cred că,

în mod ciudat, o reproduc în toate spectacolele mele, chiar dacă sufăr din cauza ei și sunt nefericit. În realitate, visez la un teatru cu totul diferit de cel pe care îl fac. Mi-ar plăcea să fac un teatru în întregime codificat. De exemplu, în *Lucio Silla* de Mozart aș fi imaginat un univers rece, înghețat și organizat pentru ca, până la urmă, interpreții să se emoționeze ca de obicei, să se rostogolească pe pământ ca întotdeauna, fiindcă acestea fuseseră primele indicații pe care le-am dat. Când pot, zdrobesc convențiile pentru a încerca să fabric altele. Asta explică, fără îndoială, fascinația pe care am resimțit-o la un moment dat pentru teatrul oriental și apoi pentru operă, în care vedeam singurul gen de spectacol ritual de care noi dispunem în Occident. Nu există altul. Când mă gândesc la asta, îmi spun că am încercat întotdeauna să distrug ritualul existent înainte de a produce altul. Dar, în mod profund, asta nu vrea să însemne o respingere a convențiilor, ci o creare a altora, a unora noi, personale. Asta încerc să fac.

G.B.: Strehler spunea: „nu voi face cinema, pentru că asemenea oricărui om de teatru nu știu să vorbesc decât la persoana a treia."

P.C.: Eu n-am vorbit niciodată decât la persoana întâi. Nu știu ce vrea să însemne asta, „persoana a treia". Chiar și în teatru. Eu sunt întotdeauna la persoana întâi, căci îmi ard degetele, și actorii la fel. Nimeni nu este la persoana a treia. Eu nu știu ce înseamnă „să vorbești la persoana a treia", asta, fără îndoială, pentru că eu vreau să spun altceva decât Strehler.

G.B.: Ce se schimbă în felul în care luați cuvântul în cinema față de teatru?

P.C.: Mai întâi, în teatru nu sunt eu acela care ia cuvântul. Într-un anume fel, acela este autorul, dar mi-a luat ceva timp să înțeleg că atunci când începi să faci o mizanscenă ești plin de tine și numai de tine. La început, simți o dorință violentă de a te impune, apoi acea nevoie feroce de teatru se va exprima în maniere diferite în cursul vieții. La început, e vorba despre obsesiile regizorului debutant, care contează fiindcă el crede că autorul trebuie să-l servească. Eu i-am răsucit, fărâmițat, malaxat pe Molière, Shakespeare, Labiche, convins fiind că autorul trebuia să-mi țină piept și nu încetam să-mi repet: „vor sfârși prin a spune ceea ce

vreau eu să spună". Această violență convine un timp, pe urmă înțelegem că e mai puțin interesant, și ceea ce contează de fapt este să sesizezi diferențele dintre o piesă și alta, de la o scriitură la alta. Atunci, ceea ce este cu adevărat fascinant este să vezi că, de exemplu, la *La fausse suivante* a fost scrisă de un Marivaux mai tânăr, iar *La Dispute* de cineva cu 30 de ani mai în vârstă. Mizanscena caută să facă audibilă și această diferență provocată de vârstă. A auzi, de asemenea, șoptită, diferența între primele și ultimele piese ale lui Shakespeare. Dacă ajungem să fim sensibili la asta, vor începe să ne intereseze raporturile vii ale unui scriitor cu scriitura lui și vom vrea să-l punem în scenă. Nu e același lucru în cinema, unde eu iau cuvântul total. Motivul e foarte simplu: în cinema, autorul este realizatorul, în timp ce, în teatru, regizorul nu este autorul. În orice caz, nu trebuie să fie. Nu este acesta rolul său. Chiar dacă am crezut asta uneori.

G.B.: În timpul repetițiilor vă distingeți printr-o implicare fizică extremă, prin energia intervențiilor dvs. și, în același timp, prin natura, adesea confidențială, a remarcilor spuse „la ureche" interpreților, ca și cum ar fi vorba de angajarea unor dialoguri secrete. Rămâneți adesea pe scenă.

P.C.: Am spus mereu că mi-am dorit să fac cinema fiindcă am vrut să fiu aproape de actori. Da, nu dirijez actorii din rândul al cincilea, deși sunt regizori care nu se mișcă de la locul lor când se adresează actorilor. Nefericiții se află pe o scenă și nu văd pe nimeni: din bezna sălii, ei aud vocea unei divinități care vorbește, le ține predici sau îi felicită. Ceea ce-mi place mie este să mă aflu printre ei. În film, camera este cea care îndeplinește acest rol. Este o relație fizică, și asta e ceea ce-mi place în această meserie. Relația cu actorii este singura care interzice orice obișnuință, chiar dacă am mai lucrat deja cu acei actori. Mai întâi, fiindcă îi regăsim în combinație cu alți actori, necunoscuți. Provocarea constă în producerea unui obiect artistic împreună cu oameni pe care nu-i cunoști. În Anglia a fost la fel; trebuia să alcătuiesc o distribuție completă într-o țară unde nu cunoșteam nimic. M-am aflat, la începuturile mele, în aceeași situație în Italia. De fiecare dată, a trebuit să descopăr peisajul, să știu de unde venea fiecare actor, care erau codurile lor, diferite de ale noastre, fiindcă nu-l

poți ajuta cu nimic pe actor dacă nu știi toate astea. La fel cum ei nu pot juca dacă îi desprinzi de contextul lor sau de limba lor. Nu există buni actori în afara limbii materne, a culturii teatrale proprii.

Relația cu actorii este perpetuu reînnoită și implică, pentru mine, asumarea riscului. Asta e ceea ce mă interesează, fiindcă aici nu este loc pentru plictiseală: suntem, de fiecare dată, convocați la întâlnirea cu alți oameni. Chiar și actorii pe care îi cunoaștem știu să fie cu totul alții, pe măsură ce descoperă și își apropie rolul. Când iubim asta, când nu ne e teamă de actori – trebuie, mai presus de orice, să nu ne temem de actori, fiindcă atunci devenim răi și nedrepți – când vrem să-i vedem și să-i auzim cu adevărat, această meșerie nu mai are nimic plicticos în ea. Este partea care n-ar putea să mă plictisească niciodată.

G.B.: Această atracție explică, de asemenea, raportul de intimitate pe care îl generați cu actorii pe scenă. Faptul de a fi alături de ei, de a-i atinge, de a le vorbi cu voce scăzută.

P.C.: Da, pentru că atunci când mi se pare că nu le iese ceva nu trebuie să bat toba. Prefer să întrețin un raport secret înainte de a le spune, de foarte aproape, e adevărat, „poate aici ai fi putut face altceva". Asta creează și o încredere împărtășită și permite actorului să încerce să meargă într-o altă direcție sau mai departe. Eu vorbesc mult la repetiții, gândesc cu voce tare, nu pentru că n-aș ști cu precizie cum să le dau indicații actorilor, ci pentru că sper că va fi un cuvânt care va declanșa ceva într-unul dintre ei. Când e cazul, cuvântul creează deodată o lucire în privirea lui, și, în acel moment, îmi spun: „uite, am atins ceva!", dar nici atunci nu se știe ce anume am atins. Nu putem prevedea puterea cuvântului care declanșează, care deschide, dar știu că el este necesar. Această convingere nu mă părăsește și îmi dă energia necesară. Uneori, asta poate dura mult timp, prea mult, dar se întâmplă foarte rar să mă descurajez. Și totuși, sunt actori care mă privesc și mă lasă să aud, chiar dacă nu zic explicit „nu-mi spun nimic aceste cuvinte care-ți ies din gură." Am auzit adesea asta, dar eu știu că poate să fie un cuvânt care declanșează inspirația unui actor. Poate că nu e cuvântul la care ne gândim noi, e un altul, un cuvânt

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

care rezoncază fără să fi prevăzut eu asta, în actorul căruia m-am adresat. Acest cuvânt stârnește, creează legătura.

A pune în scenă nu constă numai în organizarea unei imagini generale, actorilor nu le ajută cu nimic faptul că se regăsesc în imagine; trebuie ca fiecare să aibă traseul său, iar acest traseu nu-l privește decât pe el. Și asta îl ajută. N-a fost întotdeauna cazul, dar astăzi, raportarea la actori a devenit preocuparea centrală a muncii mele.

G.B.: V-ați expus unor despărțiri succesive, ceea ce v-a permis să părăsiți actori și echipe apropiate dvs., de lângă care aveți obiceiul de a pleca pentru a descoperi alte ființe, noi parteneri. Asta vă determină să lucrați, să vă confruntați cu seducția și rezistența actorilor. Asupra acestei alternanțe, fiindcă plecați și reveniți, de asemenea.

P.C.: Cred că întotdeauna caut oameni care îmi rezistă. Nu mi-a plăcut când am avut actori care nu-mi rezistau. Cred că e nevoie ca ei să-mi reziste fiindcă apăs cu toată forța asupra celor cu care lucrez. Trebuie să-mi reziste, să-mi țină piept. Relația funcționează asemeni unui raport erotic: suntem atrași de oameni care ne rezistă, și nu de cei care cedează rapid, imediat. Cei care ne rezistă sunt cei pe care îi percepem ca pe ființe intangibile. Sentimentele sunt raporturi de forțe. Dar raporturile de forțe sunt frumoase, cu condiția să fim la egalitate. Altfel eșuăm într-un raport de putere și autoritate. Iar acesta este steril.

G.B.: Ați avut întotdeauna dorința de a povesti tot felul de istorii, să le povestiți înainte ca ele să ajungă la alții?

P.C.: Întotdeauna. Cred că este cuvântul pe care l-am folosit cel mai des în viața mea – a povesti. Oamenii trebuie să fie sătui până în gât de a mă asculta – este denominatorul comun al teatrului și filmului: să spui povești folosindu-te de actori.

Nu cunosc altă regulă decât aceea a povestirii, e ceea ce am făcut toată viața. Și când nu mai știu ce să cred despre ceea ce fac, mă asigur: „în orice caz, singurul lucru care rămâne este să spui o poveste, să te adresezi oamenilor. De preferință, să te adresezi unor oameni care nu o cunosc. E mai bine decât s-o spui unor oameni care au auzit-o de douăzeci de ori. Să spui povești noi înseamnă să spui povești ale unor autori contemporani ale căror

texte le descoperi astfel – asta mi-a luat ceva timp, dar am ajuns şi acolo." [...]

Mi-a fost necesar să fac teatru, dar şi să-l folosesc la altceva, nu numai la afirmarea sinelui, la plăcerea narcisistă a unui, hai să-i spunem, „artist". Dar, în acelaşi timp, nu ştiu să povestesc decât prin mine însumi. Repet, eu nu ştiu să trăiesc sau să fabric un obiect – spectacol, film – altfel decât la persoana întâi. E sigur. Sunt absolut, peste tot, în toate personajele, multiplicat, iar cei care nu sunt „eu" sunt oameni pe care i-am cunoscut. Reduc totul la mine, şi asta îmi dă energia de a lucra. Nu cunosc o alta. Şi plăcerea de a mă adresa celorlalţi, fiindcă am făcut mereu un gen de teatru în care nu mă separ de public: vreau să-i spun ceea ce pentru mine contează cel mai mult. Cred că existăm întotdeauna prin raportare – pro sau contra – la oamenii cu care vorbim, iar pentru a ajunge acolo, trebuie să găsesc în mine această necesitate care face ca oamenii, la rândul lor, să o descopere şi ei.

(*Les Cités du théâtre d'art*; Théâtrales/ Académie Experimentale des Théâtres, Paris, 2000. Trad.: Cristina Modreanu)

STEIN, Peter (n. 1937)

Regizor german. Studii de filologie şi de istoria artei. Atras de teatru, începe prin a fi asistent de regie la Kammerspiele din München (1964–1965). În 1970, se stabileşte la Schaubüchne din Berlinul de Vest, din care va face un spaţiu de creaţie teatrală unic în Europa prin sistemul de organizare (conducere şi iniţiativă colectivă) şi prin calitatea repertoriului, axat în principal pe piese cu puternică implicare politică (*Mama*, Brecht–Gorki, 1970; *Tragedia optimistă*, Vişnievski, 1972; *Decizia*, Kelling, 1971) şi pe reinterpretarea clasicilor (*Peer Gynt*, Ibsen, 1971; *Cum vă place*, Shakespeare, 1977). Ignorând adaptarea tradiţională, *S.* nu ezită să modifice structura operelor prin adausuri, eliminări, deplasări de accente. După *Orestia* (1980), revine la o relaţie mai echilibrată cu textul, fără a-şi abandona însă principiile. Fiecare spectacol e o creaţie colectivă, un exerciţiu de gândire liberă, în acelaşi timp rod al unei îndelungate reflecţii teoretice. După 1986, când demisionează de la Schaubüchne, înregistrează succese remarcabile cu spectacole montate în întreaga

Europă (*Livada de vişini* şi *Trei surori* de Cehov la Berlin, *Othello* şi *Falstaff* la Cardiff, *Orestia* la Paris). Începe să lucreze pentru teatrul liric, colaborează cu Boulez, pune în scenă opere de Wagner, Debussy, Verdi. În ciuda reproşurilor care i s-au făcut uneori (decoruri greoaie, căutare permanentă de „efecte", joc paroxistic al actorului), *S.* continuă să confirme, cu fiecare spectacol – *Roberto Zucco* de Koltès (1990), *Iuliu Cezar* (1992), *Antoniu şi Cleopatra* de Shakespeare (1994), *Faust I şi II* de Goethe (2000) – stăpânirea unui stil original, inovator, care a revoluţionat regia teatrală.

A construi, a distruge, a reconstrui

Propunerea care mi s-a făcut de către Academia Experimentală a Teatrelor de a participa la această întâlnire pe tema teatrului de artă m-a interesat pentru că mi s-a părut a fi utilă, chiar necesară, o reflecţie asupra acestei idei ciudate care a constat în a voi să faci din teatru o artă, să îl compari cu alte arte, cu sculptura, de exemplu. Sunt absolut convins că artistul-interpret şi artistul-creator sunt două categorii distincte. Pentru mine, teatrul impune înţelegerea acestei diferenţe: interpretul e un artist care trebuie să slujească. O dată cu triumful regiei, apare iluzia potrivit căreia interpretul e creator, şi aceasta a deschis calea unor idioţenii ce au făcut să se creadă că directorul de scenă se poate substitui unui adevărat autor. Această iluzie dă naştere unor convingeri hibride, împotriva firii. Nu trebuie să uităm niciodată că interpretul nu poate face altceva decât să „re-creeze".

Chestiunea „teatrului de artă" ridică şi o altă problemă. Când pretutindeni în Europa, nu numai la Moscova, ci şi în Franţa, în Anglia, în Germania s-au făcut încercări de redefinire a teatrului ca produs artistic, s-a procedat la separarea diferitelor tipuri de teatru.

Ceea ce fascinează la Shakespeare e tocmai faptul că nu există nici o separare, că teatrul politic şi divertismentul coexistă, la fel ca şi psihologia şi istoria. Teatrul de artă ce e străin acestui fenomen, îmi apare mai degrabă ca fiind încheierea unui proces început încă din secolul al XVII-lea şi intensificat în secolul al XIX-lea, atunci când se disting primele semne ale breşei care se adânceşte între

teatrul serios şi teatrul distractiv. Această fractură a pus multe probleme oamenilor de teatru.

Dacă vrem să impunem ideea că teatrul nu este numai frivol, trebuie să respectăm anumite reguli ale acestei meserii şi, mai ales, să ne întoarcem la marile evenimente ale istoriei teatrului. Clasicii, nu în sensul desuet de „clasicist", constituie coloana vertebrală a dezvoltării artei noastre. Apropierea de ei cere un comportament precaut, prudent, dar mai ales nediletant. Trebuie să ne amintim neîncetat că textele vechi au creat teatrul, şi nu noi, cu siguranţă. Aşadar, dacă vrem să învăţăm ceva, nu trebuie să mergem doar la bebeluşii de la creşă, trebuie să ne confruntăm cu artiştii care au zămislit monumentele ce articulează arhitectura istorică a teatrului. Pentru a-i înţelege, este nevoie să fim prudenţi, politicoşi, căci nu putem obţine nimic dacă strângem de gât textele. Atunci nu mai auzim decât zgomote, pocnete, şi apoi ni se urcă din stomac acea greaţă produsă de violenţa propriilor obsesii. Nu descoperim lucruri noi, ci repetăm doar ceea ce ştim deja despre noi înşine. Nu trebuie să ne concentrăm asupra unui singur eveniment, asupra unui singur aspect al unui text, ci trebuie să căutăm o complexitate, să surprindem viaţa în integralitatea ei. Acest lucru impune respectarea regulilor, şi prima regulă va fi întotdeauna textul.

Cealaltă particularitate, care de altfel reprezintă dimensiunea fascinantă a practicii noastre, este faptul că niciodată nu lucrăm singuri. Ne adunăm câte cinci, zece, douăzeci, şi apoi prezentăm produsul la o sută, cinci sute, o mie de persoane. Mă interesează această legătură dintre oameni. Dacă dorim cât de cât să obţinem o continuitate, trebuie să creăm o echipă care să lucreze în mod regulat şi mulţumită căreia invitaţii pot face împreună experienţe, pot înainta laolaltă, pas cu pas şi, în cele din urmă, pot evolua într-un grup mai mare. Aşa s-a întâmplat cu noi la Schaubühne. Lucrând astfel, avem numai de câştigat, dar, cu timpul, acest lucru devine destul de greu, deoarece îmbătrânim, avem un ritm mai lent... toate trupele sunt ameninţate. Iată de ce o instituţie care se crede „teatru de artă" nu poate dura prea mult. Poate numai în Rusia, pentru că ruşii au un alt raport cu timpul. Ei îl concep ca pe imensele lor câmpii, timp îndelungat, nedefinit, aproape ne-

segmentat. Ei, mai mult decât alții, reușesc să rămână împreună o viață întreagă. Până acum au făcut-o în mod firesc, dar astăzi se schimbă și ei, devin mai puțin ruși.

Nu mă simt întotdeauna bine când aud oameni de teatru vorbind despre teatru.

Cu Stanislavski e altceva, pentru că el vorbește de altundeva, dintr-o altă epocă. Mă interesează mult, pentru că a putut să lucreze cu un mare, foarte mare autor – Cehov. Putem înțelege gândirea acestor doi artiști numai dacă le cunoaștem înfruntările, schimburile de păreri, relațiile complicate. În această privință, țin să precizez că ei nu vorbeau despre „teatru de artă" – expresia este franțuzească – ci de „teatru artistic", ceea ce înseamnă un teatru făcut de către artiști. Aceasta ne obligă să ne punem problema biografiei lor, a îmbătrânirii lor... de aceea, o astfel de instituție nu poate dura la infinit. Firește, dacă presupunem că ea trebuie să rămână „vie".

Marea inovație a lui Stanislavski constă în faptul că a conjugat estetica și etica. Știa că suntem niște „târfe" și totuși a vrut ca morala să-și găsească locul aici, în teatru, unde ne confruntăm, fără încetare, cu ceea ce eu numesc „cuvinte goale". Pentru a-l înțelege pe Stanislavski, nu trebuie să citim *Sistemul*, ci scrisorile, stenogramele care ne ajută să ne dăm seama că el a încercat ceva eroic și care, în același timp, ne confruntă cu foarte multe dificultăți. De exemplu, am început să individualizăm etica: ea nu înseamnă același lucru pentru unul și pentru altul. Există morală politică, de stânga ori de dreapta etc... și astfel, s-a trecut treptat la o separare și la o diviziune a ceea ce am fi dorit să se reunească sub pompoasa sintagmă „teatru de artă". Până la urmă, s-a produs o confuzie atât de mare, încât am ajuns să ne întrebăm, astăzi, ce este teatrul?

E interesant de remarcat că limba franceză dispune de mulți termeni teoretici, poetici, pentru a vorbi despre teatru. La noi, la nemți, sunt mai puține cuvinte, nu există teorie. Primul principiu constă în a spune: „Distrugeți regulile, reîncepeți acțiunea de distrugere". În mod straniu, acest gust al distrugerii datează din epoca în care s-a încercat să se construiască, propunându-i-se teatrului să adopte legile artei. Dar e ceva absolut imposibil... se

poate face acest lucru pentru arta de a cânta la vioară, şi nici chiar atunci nu e sigur. Dar pentru arta noastră, care este atât de imprecisă, atât de murdară, atât de impură, nu vor exista niciodată reguli stabile. Trebuie întotdeauna să luăm iarăşi totul de la zero, deoarece până şi cuvintele exaltate de la început au dat naştere unor greşeli când au fost dezvoltate. Stanislavski însuşi, inventând regia, a provocat şi toate deformările, crimele, erorile ei din secolul al XX-lea. Viermele stătea ascuns încă de la început în „teatrul de artă", în ciuda intenţiilor nobile care l-au însufleţit. Ne putem da seama de asta citindu-l cu atenţie pe Stanislavski... este emoţionant să observăm că şi el era conştient de asta, încă de pe atunci.

Astăzi vedem foarte mulţi actori tineri care se tem că nu-şi vor mai putea face meseria, deoarece sunt reduşi la a fi executanţii micilor obscenităţi ale fanteziei personale a regizorului. Ei încep să se răzvrătească pentru că nu mai vor să fie doar o parte a imaginii în două dimensiuni, elaborată de către un regizor care se crede artist. Şi care se iluzionează că el e autorul... E normal ca actorii, care sunt puşi numai să-şi scoată un peşte din pantaloni sau să treacă de la dreapta la stânga, să se revolte. Ei nu mai acceptă să fie instrumentele pentru „artă" ale unui megaloman.

La începuturile teatrului de artă, condiţia prealabilă a fost apariţia regizorului. Dar a mai fost şi cea a „dramaturgului", funcţie ocupată mai cu seamă de Nemirovici-Dancenko, cel căruia, cred eu, nu i se acordă pe deplin respectul meritat. Pe măsură ce studiem documentele Teatrului de Artă din Moscova (*M.H.A.T.*), figura sa se impune tot mai mult... În fond, datorită lui s-a acceptat puterea „dramaturgului" angajat în lupta pentru un teatru asimilat de acum înainte unei forme de artă serioasă, teatru responsabil faţă de text, de trupă, de locul său în societate. Făcând apel la „dramaturg", la Schaubühne, am vrut mai ales să diminuăm puterea regizorului, oarecum să o democratizăm. Rolul acordat scenografului se poate explica uneori prin acelaşi scop...

„Teatrul de artă" este o expresie a ansamblului, a acelei coralităţi dragi lui Stanislavski şi, mai ales, descoperite de Cehov la nivelul scriiturii. E o particularitate rusească şi nemţească să crezi că teatrul înseamnă o muncă de echipă. Nu la fel stau lucrurile

în Italia, unde poate exista un *cappo commico* care adună în jurul său un anumit număr de actori, fără ca aceasta să-i împiedice să facă un teatru de bună calitate. Se poate face „teatru de artă" fără a respecta principiile „teatrului de artă". Şi nu e nici obligatoriu să se facă o muncă pe termen lung... poate improvizaţia e cel mai bun atac împotriva convingerii „teatrului de artă", potrivit căreia trebuie să elaborezi un proiect şi să-l dezvolţi în timp. Se poate spune acelaşi lucru şi despre relaţia dintre estetic şi etic, atât de apărată de Stanislavski şi, într-un anume fel, şi de mine. Revenind la Italia, aici se pot regrupa câţiva tineri talentaţi care, în patru săptămâni, vor realiza lucruri fantastice. Da, ştiu că ceea ce spun este în contradicţie cu mine şi cu ideile mele. Dar sunt dator să amintesc chiar şi ceea ce poate să contrazică propria mea gândire.

Într-o echipă, trebuie să se ştie de ce e nevoie să se ridice cortina. Se poate ajunge aici numai dacă toată lumea începe să participe, puţin câte puţin, la proiect... asta cere o maturizare. În acest scop, e necesar să nu se impună de la început un decor, pentru ca bietul actor să nu fie obligat să se mişte în el ca o fiară în cuşcă. Cu costumele e mai uşor, dar în privinţa decorului trebuie să încerci să scapi de constrângerile obişnuite. De asemenea, dacă vrem să muncim timp îndelungat cu actorii, trebuie să imaginăm o serie de experienţe politice, artistice, turistice, pentru a reînnoi sentimentul de a fi împreună. La Schaubühne, toate aceste iniţiative erau organizate de mine – era vorba de lucruri foarte clare, raţionale, simple – căci eu n-am nimic dintr-un *guru*. Îmi place să critic şi să fiu criticat, ceea ce ne-a ferit să cădem în capcana unui proiect de viaţă comunitară. Faptul de a fi prea apropiaţi într-o echipă creează uneori probleme serioase... voiam să dispunem de condiţii democratice pentru a lucra într-un mod clar, profesionist în teatrul german. În fond, noi nu am făcut decât să aplicăm vechile reguli ale teatrului de artă.

La Schaubühne am încercat să aflăm sensul, regulile, pe scurt, să înţelegem ce este teatrul şi cum se lucrează în el. Niciodată nu înţelegem deplin ceva... „Cuvintele goale" ne înşală. Am vrut să instaurăm un stil de muncă având la bază autodeterminarea. Pentru aceasta ne-am inspirat din spiritul contestatar al anului '68, care domnea atunci... Nu mai doream ca regizorul şi directorul

să hotărască, în timp ce ceilalți se mulțumesc să execute. Am încercat să dovedim că, dacă se constituie un grup de oameni care au aceleași nevoi, același fel de a se bucura, același fel de a respira artistic, se poate instaura un climat de autodeterminare. Așa se explică de ce am acordat atâta importanță alegerii, selecției destinate să reunească oamenii potriviți. Și ei aveau nevoie de cineva ca mine, care are o latură bonapartistă și, în același timp, o alta, să zicem, devoțională. Puteam, deci, să accept democrația unui vot, căci fiecare actor vota și, în cele din urmă, grupul decidea. Era vorba de a conduce asumându-mi în același timp hotărâri care puteau să mă contrazică. De aceea, noi am fost singurul teatru profesionist autodeterminat din Germania.

Voiam să ne bucurăm că suntem împreună. S-au înnodat relații, ca în viața obișnuită. Nu deveneam obligatoriu prieteni, dar, cu siguranță, buni colaboratori, munca era trăită ca un fapt biografic. Nu căutam doar să jucăm pe scenă, ci și să avem experiențe comune în afara ei, să discutăm, să dezbatem. Nu sunt mulți oameni talentați în stare să accepte așa ceva. Trebuia să știm să discutăm, să ne punem întrebări despre teatru, în general și în particular. Consecința a fost că s-a redus numărul de candidați și Schaubühne a devenit un organism destul de închis. Într-un târziu, au început să se ivească probleme. Dar actorii, treptat, au îmbătrânit, unii au devenit „staruri" care nu mai suportau angajamentele de autodeterminare inițiale, și Schaubühne a început să miroasă a mormânt. Edith Clever sau Bruno Ganz au sfârșit prin a pleca de acolo pentru că era prea multă democrație, și asta nu făcea casă bună cu notorietatea lor. Cum se mai deteriorează lucrurile în viața unei trupe! Eu am plecat de 12 ani.

Și Meyerhold l-a abandonat la un moment dat pe Stanislavski. Dar, în realitate, ei nu s-au despărțit niciodată cu adevărat. Relația lor ne poate face să înțelegem ce înseamnă *să creezi un teatru de artă*, căci Meyerhold a propus un „teatru de artă" cu totul opus celui al lui Stanislavski. Pe fondul unei politici staliniste totalitare ce i-a amenințat când pe unul, când pe celălalt, povestea lor e dublă. E un roman teatral fantastic, și fiecare actor care vrea să înțeleagă ceva din meseria noastră trebuie să se aplece asupra lui.

Cred că trebuie să regândim, de fiecare dată, dorința de a lucra împreună cu seriozitate și cu vigoare... chiar dacă nu vom folosi aceleași procedee ca Stanislavski. El a dat totul, întreaga sa viață, dar nu-l putem imita. Astăzi trebuie să relansăm cu un anume scepticism această muncă – cu un fel de zâmbet ușor, pe scurt, cu o inocență de început. Știm că e foarte important și, în același timp, nu trebuie să luăm totul în serios. Doar așa îi putem remotiva pe tineri.

Studiindu-l, am învățat și ceva despre evoluția lui Stanislavski și despre tentativa de a crea o școală pe baza *Sistemului* său, cu obiective și reguli precise. Doream să punem în discuție aceste reguli, căci ne temeam mult de normele scrise. Aceasta explică absența unei școli la Schaubühne. O altă explicație e faptul că persoanele care ar fi putut să se ocupe de școală erau lipsite de *Eros pedagogicus*. Uneori, vanitatea regizorilor, care e mare, îi împiedică să se dedice unei munci pedagogice. Fac și eu parte dintre ei, recunosc... iată un motiv în plus ca să-l admir pe Stanislavski care a acceptat această asceză. Dar, trebuie s-o precizăm, din acel moment el a încetat să regizeze pentru a se dedica numai pregătirii tinerilor actori. De altfel, mă întreb chiar dacă el nu a folosit acest pretext pentru a se retrage din viața publică în momentul în care, în Rusia, amenințări foarte grave planau asupra artiștilor. Al treilea motiv al inexistenței unei școli la Schaubühne provine din analiza pe care am făcut-o asupra muncii noastre: n-are rost să deschizi o școală, vom face o școală cu noi înșine, noi suntem elevii. Și dacă accepți să fii elev, nu poți să fii, în același timp, pedagog.

Cât despre repertoriu, pot să spun că a fost singurul lucru propus actorilor fără a-i consulta. Le-am indicat un orizont... și, după zece ani, am constatat că făcusem cel puțin șaizeci la sută din ceea ce ne propusesem la început. Actorii ne cunoșteau proiectele, căci le prezentam de îndată ce semnau contractul. Am integrat, desigur, și multe texte recente care nu erau înscrise *a priori* în programul nostru.

Dar aș vrea să spun și o poveste care arată, practic, cum s-a constituit repertoriul nostru. La un moment dat, toți actorii voiau să joace Cehov. Am început să lucrăm la el, dar după o vreme ne-am spus că e prea greu, că trebuie să mai așteptăm. Am aștep-

tat trei ani, şi apoi prima propunere a fost să montăm o piesă „cehovizantă", *Vilegiaturiştii* de Gorki. Am început să transformăm piesa şi să o adaptăm, ceea ce nu se poate face cu Cehov, pentru care actorii trebuie să se adapteze la piesă. Am ajuns astfel la un fel de *„realism al actorului"*, ceea ce înseamnă respectarea personalităţii actorului. A fost făcut un prim pas... Apoi a trebuit să aşteptăm din nou şi numai după aceea am făcut *Trei surori* şi, cinci ani mai târziu, *Livada de vişini*. Între primele discuţii despre textele lui Cehov şi ultimul spectacol s-au scurs douăzeci de ani. Astfel, „maturizarea" colectivului a putut fi benefică pentru abordarea lui Cehov, al cărui teatru rămâne inaccesibil actorilor prea tineri (ei pot probabil interpreta piesele într-un act, dar nu pe cele mari). Repertoriul s-a constituit de-a lungul timpului... E foarte important să organizăm abordarea unei mari opere, Shakespeare sau grecii, de exemplu, ca pe o experienţă esenţială a vieţii. Aceasta ne-a permis să fim mai puţin constrânşi de exigenţele succesului sau ale banilor.

„Teatrul de artă" despre care vorbim aici a simţit nevoia de a crea instituţii, dar aceasta dă naştere unei contradicţii. Ea face ca o acţiune de avangardă, precum „teatrul de artă", să sfârşească prin a fi o instituţie şi a deveni obligatoriu o piatră funerară care apasă asupra dezvoltării teatrului. Atunci apare pericolul pietrificării. Da, pietrificarea rămâne marea ameninţare... Avem de gând să propunem comunităţii un lucru serios, călăuzit de reguli şi, în acelaşi timp, să sacrificăm cealaltă dimensiune foarte importantă a teatrului, frivolitatea sa, vocaţia sa de divertisment, mobilitatea sa. Iată de ce trebuie, fără încetare, să construim, apoi să distrugem pentru a încerca să reconstruim. Acesta e ritmul corect. Problema, în ultimii ani, vine din faptul că nu s-a construit mult... dar dimpotrivă, se continuă distrugerea.

Cred că toate instituţiile au o durată de existenţă. Şi că, începând de la o anumită vârstă, nu mai trebuie să conduci un teatru. Dacă vrei să conduci şi să organizezi un teatru, trebuie să ai o inimă largă, să fii înţelegător cu toată lumea, să rămâi deschis şi mobil, să dispui de o carismă care mobilizează... şi, o dată cu trecerea anilor, multe dintre aceste calităţi dispar. Avem idei deja experimentate, suntem mai puţin disponibili, avem nevroze

personale, devenim duri pe dinăuntru şi pe dinafară. De aceea, trebuie să-i lăsăm pe tineri în locul nostru. Totul depinde de oameni. Ei ne ajută întotdeauna să ajungem la esenţa lucrurilor.

(Reflecţii culese de George Banu; **Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler**; *Théâtrales*, Paris, 2000)

...pentru orice om de teatru şi, mai ales, pentru actori, Cehov reprezintă propunerea cea mai importantă pe baza căreia se poate lucra. Pentru că teatrul său cere actorului o formă deosebită de participare creativă. În munca la dramaturgia cehoviană, actorul poate să intervină în mod direct cu propria personalitate. Cehov a lăsat spaţii goale în piesele lui, găuri enorme pe care actorul poate şi trebuie să le umple după placul său. Mai mult decât pentru oricare altă operă dramatică, actorul e aici co-producător, co-scriitor, dacă montarea e, bineînţeles, izbutită [...] Teatrul lui Cehov e esenţialmente un teatru de echipă. Nu există adevăraţi protagonişti desemnaţi, toate personajele prezente pe scenă sunt personaje principale... În acest sens, relaţiile sunt democratice, adică dificile, întrerupte, indirecte. Astfel încât actorul este, în mod manifest, singura instanţă care poate să dea forţă pe scenă acestei structuri dramaturgice firave şi delicate. Aşa stând lucrurile, nu ne miră deloc că toţi actorii vor să joace Cehov: este gradul cel mai înalt al meseriei lor, dovada că sunt, într-adevăr, actori ai secolului XX [...] Trebuie să ştii meserie ca să joci Cehov, cu siguranţă, dar trebuie, mai cu seamă, o experienţă de viaţă, un trecut care să permită interpretului să devină cu adevărat co-autor al spectacolului.

(**Mon Tchekhov**; *Actes Sud*, Arles, 2002. Trad.: D.V.)

GRÜBER, Klaus Michael (n. 1942)

Regizor german. Îşi începe cariera la Piccolo Teatro din Milano, ca asistent al lui Strehler (1965). Reîntors în Germania, îşi face adevăratul debut în 1972, cu *Povestiri din pădurea vieneză* a lui Horváth, spectacol care ne dă întreaga măsură a talentului său. Imprevizibil, capricios, aparent lipsit de coerenţă, *G.* e mereu surprinzător; de fapt, el nu încetează

să exploreze limitele teatrului, în care vede o continuă provocare. Îi preferă pe poeți (Hölderlin) dramaturgilor, își montează spectacolele în spații neconvenționale (*Faust Salpêtrière* (1975) în capela Saint-Louis, *Călătorie de iarnă* (1977) pe fostul stadion olimpic nazist din Berlin), ca și cum ar căuta permanent teatrul dincolo de el, în afara lui. Cu *Șase personaje în căutarea unui autor* (1981), *G.* se întoarce la scena tradițională. Regizează (la Comedia Franceză) *Bérénice* a lui Racine (1984), apoi, tot în franceză, *Moartea lui Danton* a lui Büchner (1989). *La drum*, după o „schiță dramatică" a lui Cehov (1984), rămâne spectacolul său cel mai percutant, alături de *Povestirea slujnicei Zerline*, pe un text de Broch, în limba franceză, cu Jeanne Moreau (1986–1988).

Fraze din repetiții

Regizorul e cel care înlătură teama actorilor – tuturor le e teamă –, dar, o dată înlăturată această teamă, ei devin cum nu se poate mai frumoși... trebuie multă căldură pentru a suprima această teamă. Cum am norocul de a fi un om slab, ei știu că nu-i trișez...

Bérénice de Racine

Să știi totul și să-l trăiești totuși.

Să te ascunzi în spatele unui lucru și totuși să trăiești.

Facem prost lucrurile, dar totuși le facem.

Încercăm un lucru imposibil, căutăm adevărul și cădem în greșeală.

Să nu legăm textul și personajul.

Versul e un confort ce te ajută să supraviețuiești.

Versul: extrema eleganță pentru a evita tăcerea, el e un cadou.

Actorul e prezent pentru a consola sau vindeca un personaj.

Gândiți versul întâi, și spuneți-l după aceea.

Dacă îl trăiți într-adevăr, profund înainte, vă rămâne un fulger după aceea.

Jucați având inima caldă și gura rece.

Pentru ca vorba să fie rece, inima trebuie să sângereze.

Când vorbim de lacrimi, nu putem resimți în același timp emoția.

E o ruptură între ochi și gură, ochii exprimă o interioritate... în timp ce gura vorbește...

Gura trebuie să rămână mereu aristocrată, ochii pot fi câteodată burghezi.

Separați cuvântul de mișcare.

Nu apăsați cuvintele și gesturile.

Nu subliniați în timp ce vorbiți.

Gestul vine întâi, iar cuvântul după.

Gestul vorbește singur.

Gestul e maniera lăturalnică pentru a exprima sentimentul.

Racine se folosește de „fals" pentru a ilumina viața.

Straniu echilibru între vorbit și scris.

Am o concepție religioasă despre teatru și vreau să văd cât rezistă sacrilegiului.

Cu cât știm mai mult, cu atât tăcem mai mult.

Înțelepciunea n-are intonație, n-are culoare.

Tăcerile pe scenă actorul le produce, și nu personajul.

Regele Lear de Shakespeare

Jucați-vă între voi. Vreau să vă ofer, până la capăt, bucuria de vă a juca. Aceste momente sunt frumoase pentru că sunt libere. Aveți curajul să vă spuneți că nimic nu s-a petrecut înainte și că nimic nu se va petrece după aceea. Totul se petrece mereu în clipa de acum, inventați scena din nou.

Ceea ce mă supără e când tu anunți că ajungi. Tot ceea ce e pregătit se anihilează. În loc de asta, trageți în gol. Asta reușește. Când vorbesc de discreție, e vorba de disponbilitatea de la care poate începe actul.

Uită-l pe Shakespeare, îl vei găsi prin tine însuți. La marii scriitori, la marii artiști avem adesea impresia că găsim totul prin noi înșine... Ei nu impun nici o constrângere. Doar cei mărunți impun constrângeri, cei mari sunt atât de limpezi, că ai impresia că autorul s-a suprimat pe el însuși. Am impresia că textul nu e al lui Shakespeare, că el al vostru, un cadou imens.

Nu poți lucra un text de Shakespeare cu o singură concepție. Trebuie să circuli cel puțin pe două benzi, să joci cel puțin cu două mingi în același timp.

Pentru piesa asta trebuie să fiți într-o excelentă formă fizică.

Încă o dată: nu spunem nimic care să fie elaborat sută la sută, terminat dinainte, expediat din creier. Sau, altfel spus: se naște ceva în creier, acesta începe să trăiască, își urmează ciclul vital, moare – și atunci devine public.

Vorbiți într-un mod extrem de concret.

Nu luminați nimic pornind de la voi înșivă cu prea multe culori. Nu ajungem la limitele nebuniei decât gândind cu o mare claritate.

Nu încărcați textul, lăsați-i energia proprie.

Intensitatea textului are un efect sufocant când îl acompaniem prea mult.

Nu te gândi la tine, gândește-te la cel care e în fața ta.

La drum.de Cehov

Cuvântul se modifică prin gândire, încercați să vă ascultați pe voi înșivă, să resimțiți cuvintele.

Nu jucați pe un singur ton. Atunci rolurile pot să se schimbe unele cu altele și nu mai sunt unice.

Fiecare își are propria lege: rămâneți strict voi înșivă.

Nu vreau o inimă sensibilă... nu fiți atât de legați de propriul vostru suflet, asta nu interesează pe nimeni.

Vă gândiți încă prea mult la spectator. Ceea ce contează pentru rugăciune e adevărat pentru cuvânt: totul depinde de presiune...

Nu vă instalați, elaborați... nu compuneți!

Caută experiența vorbei, nu pe aceea a frazei.

A tăcea e ceva mare, atunci precizia cuvântului e și mai mare.

Fiecare frază e un lux.

Tăcerea durează mai mult decât dialogul.

... Ar trebui să construim începând de la ne-cunoaștere mai mult decât de la cunoaștere.

Sper că e posibil să facem ceva fără interpretare, să se petreacă simplu, fără nimic altceva.

Gândiți-vă la penița lui Cehov, lăsați-vă purtați de ea. Ciuliți urechea la felul în care ea scrie – și nu descrie.

Pronunțați această frază după ce l-ați văzut pe Cehov scriind-o.

Gândiți-vă la punctuația scrisului.

Nu vă gândiți atâta la voi, cât la felul în care Cehov vă umple de viață.

Nici o atmosferă în cuvinte.
Muşcaţi cuvintele într-un mod hiperconcret.
Precizia e rapiditate.
Imaginile se accelerează, nu cuvintele.
Gramatica teatrului: gest + frază = telefon. Nu telefonaţi.
Aveţi curajul tăcerii, a tăcerii totale.
Nu există regulă pentru tăceri.
Nu deveniţi rigizi în tăcere... fiecare îşi are rostul lui.
Doar prin tăcere putem redeveni atenţi. Existaţi prin singurătatea voastră şi odihna voastră, prin nopţile fără de sfârşit.

(George Banu–Mark Blezinger, **Klaus Michael Grüber**, *Du Regard*, Paris, 1993. Trad.: D.V.)

PENCIULESCU, Radu (n. 1930)

Regizor şi pedagog de origine română stabilit în Suedia. Studii de filosofie şi teatru la Bucureşti. Fondator şi director al Teatrului Mic (1964–1969), centru activ al vieţii artistice din acea perioadă, în care este prioritară atenţia pentru descoperirea textelor dramatice. Montează *Casa inimilor sfărâmate* de G.B.Shaw (1963), *Tango* de Slawomir Mrożek (1967), *Baltagul* după Mihail Sadoveanu (1968), *Woyzeck* de Georg Büchner (1970), *Richard al II-lea* (1966) şi *Regele Lear* de Shakespeare (1970), *Vicarul* de Rolf Hochhuth (1972), momente de referinţă în spectacologia românească. Practică un „teatru esenţializat", preferând simplitatea mijloacelor de expresie. *P.* a emigrat în 1970, continuându-şi activitatea regizorală pe scene importante din Marea Britanie, Suedia, Belgia, Franţa, Finlanda, Statele Unite, Canada. Din 1974, a predat la Institutul Dramatic din Stockholm şi la Conservatorul din Malmö. Revine în ţară, în anii '90, pentru a susţine stagii cu tinerii artişti, iar în 2002 semnează o nouă creaţie, *Celălalt Cioran* – pe un text de George Banu – la Teatrul Naţional din Bucureşti.

„Să-ţi găseşti propriul adevăr"

• Îmi place să pornesc întotdeauna de la ceea ce elevul aduce el însuşi ca încărcătură de viaţă. Ceea ce contează la început este

să-l faci să-şi dea seama de însemnătatea acestui material şi, mai ales, de necesitatea de a-l explora.

• Nu-mi place stanislavskianismul ca estetică, nu-mi plac spectacolele lui, dar îmi place felul lui de a gândi teatrul, nu ca pe o artă, ci ca pe un meşteşug al artei.

• Punctul de plecare nu poate fi decât *concretul*. Să pornim de aici, dinspre cunoscut spre necunoscut. *Adevărul nu poate fi decât concret*. Să nu ne înşelăm însă: *concret* nu înseamnă neapărat *realist*.

• Dacă vorbim de pedagogie, trebuie să ştim cui se adresează ea. Aceasta explică de ce prima chestiune este aceea a selecţiei. La şcoala de teatru din Malmö ne-am confruntat în permanenţă cu această dificultate. Cu vreo zece ani în urmă, concursul de admitere consta într-o selecţie bazată pe scurte scene sau monoloage „reuşite" (de câte ori n-am descoperit cu tristeţe că scena aceea „reuşită" era, de fapt, pentru tânărul candidat, expresia actorului care voia el să devină). Acest tip de selecţie îi face pe candidaţi să arate în ce măsură sunt ei actori, actori gata formaţi. Or, într-o şcoală, trebuie să încerci să alegi studenţi deschişi pentru o muncă viitoare. Actorul urmează să se nască, el nu există încă. De aceea, de o vreme, n-am mai făcut decât o primă selecţie, pe bază de „scene", pentru a reţine un număr cât mai mare de candidaţi cu care, apoi, profesorii şcolii şi elevii aflaţi la sfârşitul studiilor să lucreze timp de două săptămâni. După această perioadă, reţinem doisprezece elevi cu care începem munca pedagogică. Este important să amintim acest lucru, deoarece pedagogia poartă amprenta celor cărora li se adresează. Relaţia dintre elev şi pedagog îi defineşte atât pe unul, cât şi pe celălalt.

• Şcoala este un spaţiu de libertate. Din principiul comunicării teatrale triunghiulare, şcoala elimină un termen: publicul. El este uitat pentru a ajunge mai întâi la adevărul elevului, fiindcă, la început, acest adevăr poate să nu fie vizibil pentru cineva din-afară. Şi prefer să nu-i cer elevului să-i dea o formă..., lucru posibil doar datorită absenţei totale a spectatorilor. În şcoala noastră, la Malmö, la examenele din primul an, nu asistă nici măcar elevii din clasele superioare. Ca să nu existe nici o privire

dinafară. Contextul debutului trebuie să asigure, grație celei mai stricte intimități, o libertate absolută.

• Într-o zi, pe la începutul cursului, i-am spus unui elev: „Renunță la teatru". Nu m-a înțeles, doar venise să facă teatru... Ca să faci teatru, trebuie mai întâi să-l uiți! În universitățile americane, am întâlnit studenți care erau deja specializați. Într-un anume sens erau formați; era vorba, în ceea ce mă privește, să-i învăț să uite. Ei erau „specialiști" *avant la lettre*.

• Lucrul împotriva căruia lupt, într-o primă etapă, e dorința de a face imagini. Este cel mai mare pericol.

• Fiecare idee de joc are valoarea actului. Cineva mi-a propus într-o zi să joace un personaj episodic făcându-l orb. N-am refuzat din capul locului, dar i-am spus: „Fă ce vrei!". Peste câteva zile, s-a întors plin de experiența cotidiană a unui orb ale cărui mișcări le învățase. Atunci, ideea a devenit *act*. Și aceasta îmi confirma convingerea că în teatru nu poți avea idei, ci angajări.

• Să învățăm să găsim motivațiile care explică un comportament. Să le dezvăluim printr-o apropiere subterană de miezul actului. De exemplu, să încercăm să înțelegem motivele abandonării copilului în *Cercul de cretă caucazian*. Sau, în *Tartuffe*, să analizăm actele lui Tartuffe, strategiile Doamnei Pernelle..., să găsim mereu *ceea ce determină un act*. Cum se elaborează și cum se construiește; versurile și dicția vin mai târziu...

• Pornesc de la exerciții, dar sunt sigur că numai eu le pot face fecunde, active, purtătoare de sens. Cei care copiază exercițiile se înșală. Valoarea unui exercițiu depinde de cel care îl conduce, de felul în care acesta îl animă și îl comentează. Altminteri, el rămâne un simplu fapt inert. Exercițiul nu este o unealtă, ci un material.

Începem prin microsecvențe și numai după aceea trecem la lucrul pe întreaga povestire. Cred că nu se poate înainta așa cum trebuie decât pas cu pas. De aceea, elevii se confruntă, la început, cu piese mai simple, de o abordare, să-i spunem, familiară, și abia într-un al doilea timp trec la textele mari. Atunci încep să lucreze asupra duratei acțiunii și a evoluției personajelor.

• Eu propun ceva, dar nu știu ce vom găsi pe parcurs.

• La un moment dat, predarea regiei a încetat să mă mai intereseze. Să predai regia înseamnă să-i înveți pe elevi cum să ia puterea.

• Îmi vorbești de acel exercițiu al lui Peter Brook cu trecerea bastonului de la unul la altul și de interdicția de a opri mișcarea atunci când partenerul a făcut o greșeală, tocmai pentru a integra greșeala în fluiditatea actului. Da, acest lucru mi se pare cu atât mai just cu cât greșeala nu presupune doar stângăcia celui imediat dinainte, ea vine mai de departe, ea îi privește pe mai mulți membri ai echipei. Și pentru că e colectivă, tot în mod colectiv ea trebuie depășită. Greșeala, ca și succesul, e a tuturor. De altfel, bastonul care zboară de la un actor la altul e concretizarea sarcinii colective pe care membrii grupului și-o asumă împreună.

• Reiau mereu o indicație: „Nu marcați!" Pentru elev, *adevărul* actului contează mai mult decât ceea am putea numi *calitatea* performanței. Ca și la săritura în înălțime, într-un prim timp, corectitudinea pașilor e mai importantă decât înălțimea atinsă. Eu le cer elevilor dăruire totală, și astfel ei înțeleg până la urmă că nu există diferențe între gradele dăruirii. Urăsc actorii care „marchează" mai mult decât actorii proști.

Chiar din prima zi le explic elevilor, cum spunea Grotowski, că actorul trebuie să înțeleagă că are de îndeplinit o „misiune eroică". O dată familiarizat cu această idee, actorul mai trebuie apoi să se străduiască să învețe cum s-o ducă la îndeplinire. Aceasta implică o adaptare la sarcina încredințată, ceea ce presupune să facă tot ce e nevoie pentru a nu contrazice cerințele „misiunii". Condițiile sunt definite, dar nu și modalitatea de a le îndeplini.

Sunt încredințat că pregătirea cursei este mai importantă decât cursa. Aceasta explică retragerea mea din regie în favoarea învățământului. Aici am sentimentul că trudesc la realizarea corectă a rampei de lansare, pentru că apoi elevul trebuie să zboare singur. Îmi place tare mult această relație între dependența inițială și autonomia finală.

• În școala noastră, începem printr-o primă fază individuală care interzice orice obligație față de alții. Elevul nu are nici o obligație, nici măcar față de text. Ceea ce contează este concentrarea asupra justeței relației cu sarcina propusă, hrănită de căutarea

de sine, de căutarea propriilor mijloace. La acest nivel, cu riscul de a surprinde, se poate spune că scopul constă în a te servi de Shakespeare pentru a-ți descoperi propria-ți autenticitate.

La jumătatea ciclului pedagogic, elevii părăsesc școala pentru șase luni de muncă în teatre. *A priori*, aceasta trebuie să-i pună în contact cu practica, în contextul instituțiilor teatrale. Cel mai adesea, ei resimt plăcerea de a reveni la școală, conștienți de ceea ce le lipsește încă și, în același timp, înarmați cu experiența dobândită acolo, experiență pe care o analizează cu o luciditate uimitoare.

După acest interval, începe faza a doua. Ea constă în lucrul asupra situației, ca material. *Situația* trebuie să fie „cărămida" clară pentru viitoarea construcție. Pentru aceasta, apelăm mai întâi la texte simple, apropiate de experiența cotidiană, apoi trecem la scene în aparență marginale, scene de „legătură" luate din Ibsen, din Wedekind. În ultima vreme, lucrez mai mult scene mici, care servesc ca articulații, ca punte între momentele importante. Aceasta îmi permite să-i pun pe elevi să joace momente de adevăr intermediare (ca, de exemplu, în *Domnișoara Julia*, Jean în bucătărie) și să nu treacă direct la scena finală.

Un exercițiu deosebit de stimulator constă în a oferi elevilor o mare cantitate de mici scene (cum e cea din *Cercul de cretă caucazian* dintre Gruşa și iubitul ei, la râu), pe care sunt obligați să le lucreze repede, pentru a le prezenta de pe o zi pe alta. Este un antrenament care produce surprize și obligă elevii să ia decizii pe loc.

La început, elevul trebuie să joace situația ca atare, fără să țină seama de biografia personajului, pe care nu o descoperă decât mai apoi. Știu că Brecht susținea contrariul, dar trebuie să precizăm, el vorbea despre actori, în timp ce eu vorbesc despre elevi, care trebuie, mai întâi, să se formeze și abia după aceea să joace, în adevăratul înțeles al cuvântului.

• Îmi place mult termenul lui Eugenio Barba: „Actorul este omul dilatat". Asta trebuie să înțeleagă elevul: actorul face ceea ce oricine poate face, dar la un nivel superior de energie și de concentrare.

• Nu îi abordăm pe clasici decât treptat, pentru a descoperi cum, dincolo de formă, situaţia e cea care domină întotdeauna.

În acest moment al procesului de formare, invităm o personalitate străină, care vine să anime un proiect aşa-zis „alternativ". Ca, de pildă, Mario Gonzales, de mai multe ori solicitat să lucreze cu măştile şi tehnicile *Commediei dell'Arte*. Invitatul nu vorbeşte, în sensul figurat al termenului, „limba şcolii" şi astfel el extinde câmpul de investigare şi deschide alte orizonturi.

• Potrivit unei progresii logice, care duce de la singular la plural, elevii trec apoi la etapa de proiecte colective. Dacă la început prevala responsabilitatea faţă de sine, acum ei trebuie să trăiască şi să lucreze cu conştiinţa responsabilităţii faţă de proiect.

Ultima etapă constă în pregătirea a două spectacole. Pentru a îndepărta orice rivalitate ce apare de cum două echipe lucrează la două proiecte distincte, procedăm la distribuţii încrucişate: cineva care joacă rolul principal într-un spectacol face figuraţie în celălalt. Fiecare se simte astfel implicat şi nu se desolidarizează de nici un proiect. Trebuie apărată ideea unui proces care îşi propune să-i asigure elevului o competenţă pentru etapa următoare. Căci, în fond, în teatru este vorba de a pregăti elevul atât pentru el însuşi, cât şi pentru ceilalţi.

Am pornit la drum. *Procesul contează mai mult decât produsul.*

• Şcoala e spaţiul tuturor libertăţilor, dacă ştim să le atingem. Dacă dresezi elevii, îi faci să maimuţărească un model de teatru, şi eşuează într-o închisoare.

• Nu-mi place arta care se inspiră din artă. Întreb întotdeauna: „De unde vine asta ?" Iată de ce problema nu e să descoperi stilul grec, în general, ci să-l sesizezi într-un context foarte precis. Nu se poate învăţa stilul în afara unui adevăr al situaţiei. Trebuie să învăţăm să acceptăm că nu există niciodată nici prealabil, nici model.

• Cultura nu mă interesează decât în măsura în care este însuşită pentru a lărgi orizontul şi, mai ales, dacă e legată de un proiect concret. Într-o zi, îi duc pe elevii mei la Muzeul de Artă Modernă din Stockholm, unde privim un imens tablou alb. Apropiindu-ne, descoperim în ce măsură acest alb este rezultatul unui incredibil număr de combinaţii cromatice. Atunci le amin-

tesc unul dintre principiile mele: „Nu uitați niciodată că o idee trebuie construită! Nu e destul să o declari." Le cer să construiască 15–20 de sensuri în jurul unei situații, chiar dacă va trebui să alegem după aceea. De aici vine, fără îndoială, obligația de a analiza circumstanțele și de a formula întrebările: o situație trebuie explorată în toată complexitatea ei.

Mă străduiesc să-i conving pe elevi să elimine ceea ce ei consideră ca fiind „artistic". Important este să admiți că lucrezi cu materiale *a priori* neartistice. Acest principiu inițial este decisiv.

• Opera e un ansamblu de elemente obișnuite, comune (cuvinte, mișcări, ritmuri, culori), tot așa cum Capela Sixtină e un conglomerat de pietre, cărămizi, var etc. Nimic nu este mai plictisitor în teatru decât un actor „artistic", care ține să se remarce printr-un *savoir faire* „artistic". Jean Gabin nu a fost niciodată „artistic", mulți actori de la Comedia Franceză sunt.

Citez, adesea, exemplul maestrului pianist care explică arta de a cânta la pian pe o cutie fără claviatură. Sau, chiar când este vorba de un pian adevărat, nu-i atinge clapele și, fără să scoată sunete, indică doar mișcările care le produc.

• Personajul este suma răspunsurilor date situațiilor. Personajul acționează, el nu reproduce.

• Scopul nu este acela de a interpreta opera ca și cum ea ar fi terminată. Ca să reiau fraza lui Brook pe care o citezi, aș spune că actorul trebuie să refacă procesul de creație pentru a da răspunsuri nu literare, ci de joc. Să „rescrie" opera ca actor. Pentru aceasta, trebuie să pornim de la un adevăr ca să ajungem la un altul. Situația se înscrie într-o mișcare, iar elevul trebuie să analizeze momentul care precede pentru a putea urma dinamica operei.

• Un sfat: mai întâi găsește-ți propriul adevăr și apoi caută-l pe cel al personajului. Jocul constă în a realiza echilibrul dintre cele două, în a găsi raportul lor corect.

• Trebuie să construiești evenimente care duc la sentimente. În teatru, realitatea este mereu fizică.

• Calitatea de joc nu provine decât din calitatea raportului dintre actor și activitatea sa.

• Exersarea concentrării este esențială. Este de-ajuns să ne gândim la actorii celebrului teatru indian *Kathakali* care se ma-

chiază ore în şir. Concentrarea se construieşte progresiv. Ea implică focalizarea intensificată pe o imagine, capacitatea de aşteptare, precizia unei sarcini etc. Concentrarea este mereu activă, ea implică o prezenţă maximă, aici şi acum. Elevul trebuie să înveţe că această concentrare reclamă o desprindere de exterior şi o îndreptare spre sine până în momentul în care se simte pregătit. Aceasta e calea pentru a realiza cea mai bună relaţie între grup şi individ, căci doar concentrarea îi permite actorului să fie în contact cu sine însuşi într-un context colectiv. Putem întâmpina neprevăzutul numai uitând exteriorul.

• Înainte de a admite prezenţa spectatorului, trebuie să învăţăm să îl excludem.

• Este important să fie găsită soluţia exerciţiului, fără a o fixa însă. Să ştii să păstrezi spiritul exerciţiilor în evoluţia procesului... De aceea, este la fel de important să faci ceva şi să nu uiţi ce ai făcut.

• Stăpânirea absolută a meşteşugului însingurează. Ea te rupe de partener.

• Ceea ce contează este prezenţa maximală a actorului aici şi acum. Nu pot să predau dacă nu mă înscriu într-un proces, dacă nu-i las o clipă pe elevi să se ducă altundeva, pentru a-i regăsi, apoi, mai bine. Mă înscriu într-un ciclu întrerupt de alte întâlniri, la care elevii participă. Stagiile închise, fără continuitate şi comunicare, nu mă interesează. Mă consider un intermediar şi îmi e cu neputinţă să mă prezint o perioadă întreagă drept creatorul solitar al unei lumi.

Aceasta explică de ce am predat întotdeauna într-o şcoală, de ce am detestat autonomia unei pedagogii izolate, închise în ea însăşi. La fel ca unul dintre foştii mei elevi, în cuvintele căruia m-am recunoscut, nu pot să lucrez decât în contextul apartenenţei şi nicidecum ca *free lancer*.

• Ce te justifică să spui un text ? Numai pregătirea îţi dă dreptul să te apropii de un personaj. Dar, la rândul său, acest personaj te legitimează ca actor.

• Spre deosebire de operă sau de alte tipuri de teatru tradiţional, teatrul occidental nu dispune de o formă preconstruită care să se lase transmisă, care să fie un sprijin prealabil.

• Vocea actorului trebuie să se angajeze în sensul mişcării. Ea trebuie să aibă o direcţie în spaţiu, pentru ca sunetul şi gesturile să se îndrepte spre acelaşi punct.

Ajută-l pe actor să-şi descopere vocea. O dată am trăit emoţia încercată de o tânără căreia i-am permis să-şi exploreze corpul spre a-şi elibera vocea. Spre a şi-o auzi, a şi-o simţi! Dar pentru mine a fost la fel de dificil ca pentru ea şi, de atunci, am renunţat la aceste încercări. Nu mai rezist.

• Căutaţi sunetul de dinaintea cuvintelor.

• Improvizaţia este un cuvânt bolnav. Ea este înşelătoare dacă îi propui elevului o situaţie căreia nu-i poate răspunde decât printr-o reacţie previzibilă: dacă îi spui că e în pericol, desigur că va striga după ajutor, şi atunci se obţine ceea ce s-a prevăzut, căci actorii, aidoma copiilor, sunt demagogi. Ei oferă ceea ce presupun că li se cere. Practicând un asemenea tip de improvizaţie, actorul şi regizorul sfârşesc prin a se înşela unul pe celălalt.

Improvizaţia nu mă interesează decât în măsura în care ea permite extinderea situaţiei, ajutând elevul să depăşească „dialogul" pentru a ajunge la „eveniment". Acesta nu se exprimă prin cuvinte, ci prin acte. Evenimentele pe care le traversăm constituie humusul pe care creşte iarba dialogului.

Improvizaţia este o activitate care îţi dă dreptul să te înşeli. Ea nu este nici obiectiv, nici scop. E doar un mijloc prin care te eliberezi de necunoscut.

Improvizaţia se împlineşte atunci când mobilizează toată fiinţa – intelectul şi corpul. Ea nu interesează decât în măsura în care produce un comportament adevărat.

În cazul improvizaţiei, totul trece prin concret, iar profesorul trebuie să vegheze la punerea în spaţiu corectă a evenimentelor trăite. Astfel, el participă la pregătirea actului, care, în sine, nu se află sub controlul său, îi scapă. În schimb, profesorul poate interveni pentru a înlătura obstacolele întâlnite în cale şi, doar după această muncă, poate trece la elaborarea partiturii, cum spunea Grotowski.

• Cum se „domesticeşte" o situaţie? Realizând-o noi înşine.

• Să lucrăm asupra acţiunii şi, în egală măsură, asupra reacţiei.

• Ceea ce contează e punerea în ecuație. Dacă această operație inițială e bine realizată, procesul va demara corect.

Să luăm, de exemplu, scena dintre Lady Anne și Richard al III-lea. Analizez argument după argument, pentru a descoperi arta lui Richard al III-lea de a răsturna o situație, de a stimula o sexualitate, de a stabili un contact prin acel scuipat pe care îl primește în obraz sau prin sabia pe care și-o propteşte el însuși în piept. Încep întâi printr-o împărțire în fragmente, pentru a obține adevăruri parțiale, pornind de la care este posibilă trecerea la stadiul ulterior, cel al legăturii și al construcției. De la simplu la complex.

• Ceea ce caut mereu este ceea ce permite actorului să „repete" un act, rămânând vigilent, pândind adevărul situației. Asta presupune un adevăr aici și acum. Un adevăr imediat.

• Să joci un personaj înseamnă să găsești adevărul jocului.

• Ca pedagog, caut adevărul elevului și mă dezinteresez de spectator. Spectacolul reclamă un efort pentru a face vizibil rezultatul muncii, și aceasta riscă să ascundă adevărul elevului, greu perceptibil la început.

• Îmi place să înaintez cu pași mărunți.

• Pedagogia constă în a însoți pe cineva pentru descoperirea propriului adevăr. În fond, poziția așa-zisului „maestru" este, în acest sens, măgulitoare.

Îmi place istorioara aceea cu maestrul la care vine un elev și, de fiecare dată când bate la ușă spunându-și numele, maestrul nu-i dă drumul înăuntru până când, la întrebarea „Cine-i acolo ?", elevul răspunde: „Nimeni ".

• Cineva mi-a spus într-o zi, și asta m-a ajutat: „Nu-ți cenzura visele de grijă că n-o să se îndeplinească. Asta e treaba altcuiva."

• Am propus, odată, o improvizație deosebit de fecundă. Lucram la o nouă piesă englezească, *Strigăt de dincolo de fluviu* de Poliakoff. Situația era următoarea: o adolescentă rebelă este exmatriculată din școală din cauza unor acte de indisciplină teribiliste și odioase. În prima scenă, directorul o informează pe mamă, care este consternată, înspăimântată, neputincioasă și, pe deasupra, stăpânită de un puternic sentiment de vinovăție pricinuit de acuzațiile pe care tocmai le-a auzit. În scena a doua, la care lucram

noi, fata se întoarce acasă știind că mama ei fusese chemată de director și așteaptă confruntarea. În tot acest timp, ea taie cu foarfecele toate revistele vechi pe care mama le păstrase de mult. Mama vine și vede, *din spate*, fata care distruge revistele. Cum să angajezi dialogul? Cât de puternică e intensitatea așteptării uneia față de cealaltă? I-am propus elevei care juca rolul mamei să umble de colo-colo prin cameră, făcând tot felul de acțiuni, mai degrabă minore. Eleva care o juca pe fată rămânea așezată, continua să taie revistele și, fără să o vadă, pentru că mama se afla în spatele ei, povestea tot ceea ce făcea aceasta. Relatarea a fost extrem de fidelă. Aceasta se explică prin calitatea extraordinară a atenției, precum și a prezenței aici și acum a celor două eleve.

Un alt exemplu: cineva se așază în colțul unei încăperi al cărei plan l-a studiat foarte bine, și apoi trebuie să plaseze în spațiu partenerii, care îi trimit semnale sonore. Persoana respectivă reacționează și, în același timp, organizează stimulii primiți.

• Deviza oricărei improvizații autentice este: nu te preface că ai descoperit ceva.

• Când lucrezi la un proiect de grup, ține seama că acesta își are legile sale. Totul depinde atunci de colaborarea cu ceilalți.

• Dacă nu-ți cunoști propriul adevăr, nu vei reuși să ajungi la adevărul altuia.

• Dacă pleci de la minciună, la minciună ajungi.

• În teatru, ceea ce contează este să parvii la adevărul ascuns în miezul minciunii unanim acceptate.

• Pașii trebuie să fie adevărați, chiar atunci când convenția generală nu e așa. De aceea, îmi place să împart în fragmente, fragmente mici și simple care conduc la proiectul ce le include. Adevărul se află în tranziție. Trebuie să știi să sesizezi unde se schimbă situația.

• Este imposibil să joci *abstractul*, de aceea trebuie neîncetat să cauți rădăcini în concret.

• Ești dator să găsești regulile adevărului.

• Să nu rămâi indiferent la ceea ce se petrece în jurul tău. Fii prezent! Integrează tot ce se întâmplă. Ține cont de cei ce te înconjoară.

• Spre deosebire de elevul-actor, actorul trebuie să știe, iar regizorul, spre deosebire de pedagog, se mulțumește, în fond, să îl „pună în pagină".

• Nu vă preocupați de stil, el apare după aceea. Mai întâi viața, apoi arta.

• Procesul constă în trecerea de la adevărul neartistic la adevărul artistic.

• Stilul trebuie să fie inițial ignorat, el este întotdeauna un rezultat.

• Putem recrea adevărul, nu și versurile. Scopul constă în a salva adevărul fără a pierde stilul.

• Descoperiți ceea ce îi poate ajuta pe alții în muncă. Cum să faci credibil un elev pentru ca acesta să nu se erijeze niciodată în misionarul lui Molière.

• Ceea ce ajută jocul nu este judecarea unui personaj, ci apărarea lui. Cel mai bun exemplu: Tartuffe.

• Marile adevăruri abstracte omoară dialectica actorului. Ceea ce contează este adevărul în mișcare, felul în care te lupți pentru a-ți atinge scopul. În fond, nu trebuie să uităm că misiunea interpretului se schimbă în mod constant.

• Jocul este aleatoriu, mereu „pe cale să se facă". Acest lucru menține actorul în stare de veghe.

Îmi amintesc de o admirabilă improvizație propusă de Lee Strasberg tinerilor care jucau marea scenă a regăsirii dintre Nina și Kostia, în actul IV din *Pescărușul*. Strasberg i-a cerut elevului care-l interpreta pe Kostia să facă ciorne, să scrie proză sau poezie. Actorul a replicat precizând că el nu poate face literatură. Strasberg i-a spus să-și dea silința și, în caz că nu reușește, să arunce pe jos toate foile care nu-i plăceau. Actorul a încercat, s-a lăsat prins în joc, iar la sfârșit, un covor de hârtii mototolite acoperea întreaga scenă. În acest moment, Strasberg i-a zis tinerei actrițe să intre și să constate că eșecul vieții lui Kostia nu mai era ceva subiectiv, ci o situație concretă, vizibilă, amenințătoare. Strasberg comentează: „Se simțea că plutea o nenorocire în aer."

• Trebuie să vă găsiți propriul adevăr în mișcarea apei.

• Mie îmi place să-i formez pe elevi și apoi să-i las să-și ia zborul. Nu-mi place ca ei să rămână, ci, dimpotrivă, să meargă

altundeva... pe la alții. Ceea ce mă bucură este să-i văd revenind. Da, îmi place când ei se întorc.

(Conversație realizată și retranscrisă de George Banu, în timpul ședерii lui Radu Penciulescu la La Bachellerie de Davignac; **Les Penseurs de l'enseignement**, *Alternatives théâtrales* 2002, nr.70/71. Trad.: D.V.)

ȘERBAN, Andrei (n. 1943)

Regizor de origine română stabilit în Statele Unite. Studii teatrale la București, la clasa lui Radu Penciulescu. Montează *Iuliu Cezar* (1968) la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", iar la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – *Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham, Kent* (1966), *Omul cel bun din Seciuan* de Bertolt Brecht (1968), *Noaptea încurcăturilor* de Oliver Goldsmith, în același an. După *Iona* de Marin Sorescu (1971) la Teatrul Mic (ultima punere în scenă înainte de plecarea din țară), e invitat să lucreze la faimosul teatru-club *La Mamma* din New York. Cunoaște un succes rapid, iar Peter Brook, care va avea o influență deosebită asupra lui, îi propune o colaborare la Centrul Internațional de Cercetări Teatrale de la Paris. Ca urmare a preocupărilor sale legate de ritual și de voce, a montat tragediile antice: *Medeea* (1972), *Electra* (1973), *Troienele* (1975), jucate în greaca veche și în latină. Spectacole sincretice, în care diversele ritualuri se împletesc pe un fundal cu rezonanțe arhaice, ele reprezintă contribuția cea mai importantă a lui Ș. la regia de teatru contemporană. Revine în România cu *O trilogie antică* (1990), *Livada de vișini* de Cehov la Teatrul Național București (1992), *Oedipe* de George Enescu la Opera Națională (1995). În ultimii ani, se dedică în special spectacolelor de operă în Statele Unite și în Europa (*Puritanii*, *Norma*, *Trubadurul*, *Flautul fermecat*, *Don Carlos*, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*, „tetralogia" lui Wagner), afirmându-se pe marile scene din Paris, Nancy, Londra, Leeds, Geneva, Veneția, San Francisco, Viena. În 2003, e primul regizor român care își face debutul la Metropolitan Opera cu *Benvenuto Cellini* de Hector Berlioz. Ș. conduce, și în prezent, catedra de teatru a Universității Columbia din New-York.

Viaţa sunetului[1]

Încercăm să creăm un sunet – un sunet ce creşte şi se transformă în strigăt. Încercăm să găsim energia care declanşează această acţiune. Căutăm să o înţelegem.

Vedem sunetul ca pe o imagine. Vedem ceea ce e închis în el. O coloană de aer care încearcă să-şi croiască drum. În efortul de a produce strigătul, căutăm să înlocuim o orbecăială greoaie cu o vitalitate puternică şi spontană.

Strigătul devine fie o exprimare liberă şi alertă, fie semnul încarcerării, totul depinde de modul în care sunetul e controlat şi dirijat dinlăuntru.

La începutul acestei căutări[2], trebuie să încercăm să fim foarte calmi. Trebuie să acceptăm riscul de a ne depăşi propriul teritoriu de exprimare obişnuit. Să încercăm să descoperim o imagine, un sens clar, să hrănim această căutare cu o substanţă concretă, cu un gust, cu un miros. Fără nici o sforţare, să ne îngăduim bucuria imensă de a da viaţă unor vibraţii şi energii puţin cunoscute, de a descoperi fiecare sunet ca şi cum asta s-ar întâmpla „pentru prima oară".

Acest exerciţiu, concentrat pe voinţa de a elibera vocea, dezvăluie un câmp imens de descoperiri.

Nu avansăm numai prin cuvânt, ci şi prin frânturi de cuvânt, prin fiecare consoană şi prin fiecare vocală, încărcate de o electricitate şi de o culoare specifice! Să adâncim această căutare e ca şi cum am pătrunde în necunoscut. Întotdeauna ne e frică şi avem nevoie de mult curaj. Dar, dacă ne hotărâm s-o facem, descoperim îndată că fiecare combinaţie de litere conferă un sens nou şi că fiecare literă e cauza literei următoare. Într-adevăr, nimic nu e întâmplător, căci totul se leagă.

În acest demers ne găsim cu toţii în faţa aceleiaşi dificultăţi, care constă în a înţelege ceva foarte simplu. Tema noastră de lucru ar presupune că o lume întreagă se lasă închisă într-un singur cuvânt şi că fiecare cuvânt reprezintă o felie de viaţă reală.

---

[1] Aceste însemnări sunt dedicate lui Peter Brook, cel care mi le-a transmis.

[2] E vorba de începutul lucrului la Teatrul *La Mamma* (New York), pentru ceea ce va deveni *Trilogia antică*.

Ne dăm seama, de exemplu, că în teatrul care se servește de un limbaj clar, cuvântul e folosit pentru a transmite ceva la nivelul informației ori la nivelul psihologiei. Nu îi dăm o importanță prea mare. Apropiindu-ne de o limbă veche, e cu neputință să discernem un sens direct, dar în această aparentă lipsă de sens regăsim, poate, o posibilitate mai largă de expresie. Într-o relație imediată, concretă, cu sunetul și cuvântul, putem descoperi o arie infinită pentru a crea ritmuri, energii și impulsuri de o natură diferită.

Limba greacă veche este, poate, pentru actori, materialul cel mai generos care s-a scris vreodată. În acea vreme, s-a simțit nevoia inventării unui limbaj poetic pentru a se încerca îndeplinirea unei sarcini extrem de complexe: aceea de a transmite prin cuvinte mesaje la mare distanță, într-un spațiu deschis nu numai corului cetății, ci și mării, văzduhului și astrelor.

Ne putem închipui atunci că aceste cuvinte trebuiau să închidă în ele o forță și o energie anume, pentru a face posibil și pentru a susține acest contact.

Nu știm nimic despre viața celor care au fost purtătorii acestor cuvinte acum două mii de ani. Nu știm nimic despre antrenamentul la care au fost supuși. Nu știm cum le erau vocile, nici ce fel de mișcări făceau. Totuși, suntem siguri că acest lucru a fost cu putință, că ființe umane cu mâini, picioare și piepturi ca ale noastre au găsit mijlocul de a capta energia invizibilă necesară unei comunicări la distanță. Putem citi volume savante din care aflăm câte ceva despre istoria spectacolului antic sau anumite studii de arheologie. Dar actorul, prin munca lui, are posibilitatea de a descoperi mult mai direct o realitate. Folosind acest material, el încearcă să discearnă calitatea unei vibrații, a unui sunet emis cândva. Întreaga căutare constă în a regăsi acest sunet, acest cuvânt, în a-l sluji, în a vedea ceea ce a putut fi el odinioară. Ne concentrăm asupra posibilității de a produce un sunet niciodată emis înainte.

Prin rostirea versului antic, trăiește nu numai ritmul, ci imaginația întreagă începe să se miște în direcții multiple. Încercăm să vedem imagini în sunet. Credem că fiecare dintre noi se transformă în acela care a pronunțat, cel dintâi, cuvintele. Vibrații ascunse se lasă întrezărite și începem să înțelegem „partitura" tex-

tului mai adevărat, cum nici o analiză logică nu ar putea s-o facă. Nu numai imaginaţia noastră, ci întreaga fiinţă care trăieşte prin cuvinte. E vorba de a dezvălui paradoxul ce face ca mintea, sufletul şi vocea să nu fie disociate, ci legate unele de celelalte. Întregul corp e un instrument complex şi sensibil care trebuie adaptat, dacă vrem să ne folosim de el. Pentru ca sunetul să iasă corect, e nevoie să-i căutăm şi să-i înţelegem originea, să găsim în noi înşine un sprijin care să-l lase să crească în voie. Să dezvoltăm o posibilitate de afirmare completă. Un angajament. Mişcarea şi vocea se unesc într-un efort comun. Gestul şi respiraţia sunt reciproc indispensabile ca expresie a unui întreg.

Nu descoperim această posibilitate printr-o tehnică oarecare, ci prin cultivarea unei sensibilităţi speciale.

Ce ne emoţionează în *Electra*, care-i este mesajul în decursul vremii? Ce spune Electra în timpul lungii ei tânguiri? E greu de precizat. Să luăm un sunet pe care-l repetă adesea: „Eee!" Da, e pur şi simplu ceea ce se-aude: un „e" prelungit. Ce înseamnă această repetiţie continuă a unei vocale? Nimic ce s-ar putea traduce – „e" nu vrea să spună nimic altceva decât „e". Sensul e în sunetul însuşi. Caracterul fundamental al tragediei greceşti poate fi regăsit în acest sunet singular, care nu va putea fi recreat în nici o altă limbă. În felul de a pronunţa acest sunet putem descoperi adevăratul sens al *Electrei*, cu neputinţă de explicat dinainte. Cuvântul e scris pentru a fi trăit în momentul în care e rostit, într-o relaţie imediată cu sunetul, dezvăluind o posibilitate nesfârşită de a crea stări şi situaţii, precum în muzică. El există prin el însuşi şi prin nimic altceva. Vine de undeva. Se duce undeva. Îi percepem vibraţia. O reţinem. Putem încerca să o facem să vibreze în noi.

(Trad.: D.V.)

VASSILIEV, Anatoli (n. 1942)

Regizor rus. Urmează cursurile Facultăţii de regie din cadrul Institutului de Artă Dramatică „Lunaciarski" din Moscova. Înregistrează un prim succes cu un spectacol după *Vassa Jeleznova* de Gorki, şi un adevărat triumf cu punerea în scenă a piesei *La femme adulte d'un jeune*

homme de Slavkin. *V.* vede în teatru o „școală de artă dramatică", concept lansat în 1987 și bazat pe ideea permanentei reînnoiri profesionale, a căutării unei noi estetici teatrale. Practic, teatrul-școală sau teatrul-laborator al lui *V.* organizează seminarii, realizează spectacole, repetiții cu public, dedicate unui autor sau unei teme. De la înființarea sa, în laboratorul școlii de artă dramatică au fost puși în scenă Platon, Erasmus, Dostoievski, Pușkin, Maupassant, Molière ș.a.

De la Grotowski la Stanislavski

Există lucruri care nu se schimbă, există constante. Pe baza lor, actorul își începe drumul. Dar despre ce fel de bază e vorba? O bună bucată de vreme am rămas în interiorul sistemului teatrului psihologic. Mai apoi, am simțit că sistemul acesta traversează o veritabilă criză și l-am transformat în întregime în ceea ce am numit *sistemele ludice*. Am trecut de la un teatru narativ la un teatru conceptual. Am crezut că voi da astfel un suflu nou teatrului și, timp de cincisprezece ani, am repurtat succese răsunătoare.

Mi-am dat însă seama că, în loc să fi format un actor nou, actorul unui nou *stil*, al unui nou teatru, dădusem naștere aceleiași rutine.

M-am întors atunci la punctul de pornire, la bazele teatrului psihologic, nu ca să repet ceea ce făcusem mai înainte – mi-e cu neputință să mai lucrez în *stilul* acela, nu mai am temă, subiect, nu mai pot împărtăși gustul pentru așa ceva, în ce mă privește e o etapă încheiată. Nu, m-am întors aici ca la izvoarele, ca la originile școlii teatrale.

S-ar putea să fie o idee tipic rusească, căci se știe că teatrul rus se întemeiază pe realismul psihologic. Am lucrat totuși în multe alte țări și am găsit și acolo același peisaj. Actorul nu se poate rupe de asta, pentru că el joacă în secolul XX, iar secolul XX e dominat de realismul psihologic, de ideea că omul e centrul universului. O axiomă adânc înrădăcinată: noi toți privim înlăuntrul nostru, ne credem unici și ne propunem pe noi înșine celorlalți. Dacă n-ar fi așa, am fi jalnici. Nu căutăm comori decât în noi înșine. Am constatat-o de atâtea ori...

Am căutat adevărul în afara omului şi l-am găsit. Am găsit un *stil* şi l-am aplicat; numai că m-am izbit de oameni incapabili să-l reprezinte. Oameni care continuau să trăiască în trecut. Întreaga biologie a actorului, întreaga lui fiinţă continuă să trăiască într-o viaţă anterioară. Intelectul lui îşi doreşte să trăiască în viitor, dar sufletul i-a rămas în trecut.

În artă, dacă vrei să joci viaţa ce va să vină, se cheamă că eşti formalist. Iar dacă joci trecutul, eşti trivial. O adevărată dilemă. Şi uite-aşa, întreaga mea existenţă de azi se înscrie între trivialitate şi formalism.

M-am întors, aşadar, la trecutul meu, nu la un teatru depăşit, ci la o şcoală, la o metodă care îngăduie actorului să privească în el însuşi. E metoda pe care o aplic. Şi cu cât înaintez pe acest drum, cu atât văd că actorul se eliberează: se eliberează de o şcoală pe care i-o impusesem în mod agresiv; se eliberează de mine, ca să se regăsească pe sine. Şi, eliberându-se, se îndreaptă către mine cu alte sentimente.

În fiecare etapă a biografiei mele artistice, etapă marcată de o schimbare de *stil* teatral, am studiat mereu arta prezenţei autentice. Iar arta mea s-a îndepărtat tot mai mult de iluzia vieţii. Desigur, începuturile mele se plasează sub semnul acesteia, dar, la un moment dat, am spus adio iluziilor scenice. Căutând un actor autentic, firesc, viu, rămâneam fidel şcolii ruse.

Am făcut tot ce mi-a stat în putinţă ca actorul pe scenă şi de pe scenă să nu vorbească doar despre mărunta sa persoană. Aş vrea să conving pe toată lumea de această idee extrem de simplă; când intră în scenă, actorul nu are decât o singură dorinţă: să vorbească despre el însuşi, iar asta e prea puţin.

Dacă, aidoma lui Narcis, actorul nu se contemplă decât pe sine, va deveni, la rându-i, un Narcis şi nu se va iubi decât pe el. Or, el trebuie să fie un Apollo, cu săgeţile în mână.

Am observat că tot ceea ce poate da actorul mai bun e să-şi gândească emoţia, să-i confere un sens. La limita cea mai de jos se află emoţia fără nici un sens, iar la limita superioară, emoţia gândită, purtătoare de sens. Pe aceasta o preferă publicul.

Arta regizorului vine să se suprapună artei actorului. Actorul care dă un sens emoțiilor nu poate povesti parabole, și atunci asta trebuie să o facă regizorul. El imaginează o „mizanscenă", o așezare în spațiu având semnele și simbolurile parabolei. Scenografia va fi construită în consecință. Spectacolul devine astfel o simbioză a acestor două posibilități și, finalmente, a două stiluri.

În ce mă privește, am vrut să merg și mai departe, am vrut ca actorul să poată reprezenta emoțional ideea însăși. E cu totul altceva.

E mult de când am ales drumul acesta, sunt vreo cincisprezece ani de atunci. Prima dată a fost pentru spectacolul cu *Cercul*, piesa lui Slavkin. A trebuit să-mi reînnoiesc concepția despre întreg sistemul lui Stanislavski, să-l reconstruiesc, să-i păstrez principiile generale și să schimb tot restul. N-am vrut să creez un nou sistem, l-am părăsit doar pe cel vechi.

La început, construiam rolurile pornind de la scop, de la final – era normal să mă întreb: care e scopul rolului? Care e finalul scenei? Apoi construiam conflictul: două personaje luptau unul împotriva celuilalt pentru a atinge acest scop. Teatrul meu era un teatru al luptei. Înțelegeam conflictul ca pe o luptă. Iar scopul era transformarea unui personaj de către un altul.

Asta se întâmpla demult, pe la sfârșitul anilor '60. Era, în fond, ceva ce semăna izbitor cu ideologia unei țări socialiste, unde cineva trebuie să transforme pe altcineva, să-l reeduce, să-l pedepsească, să-l educe, să-l facă să iubească, în sfârșit, tot ceea ce se poate numi un *obiectiv*. Care e obiectivul? Să pedepsești. Să educi. Să trezești dragostea. Să schimbi, să faci din ceva rău ceva bun. Am făcut asta. Nu multă vreme, dar am făcut-o.

Mi-am dat însă destul de repede seama că mă înșelasem. Până la urmă, teatrul meu era unul foarte pedagogic, foarte educativ. De când mă știu, n-am practicat decât acest fel de teatru, teatrul care educă. Și întotdeauna am întâlnit numai actori care aveau o concepție educativă despre rolul lor.

Ca să ies din acest impas, am renunțat să mă mai interesez de finalul rolului și mi-am îndreptat atenția spre începutul lui, spre întreaga poveste din trecut. Am făcut totală abstracție de final.

Asta a schimbat radical relația mea cu actorii. L-am pus pe actor să se afunde în începuturile rolului, ca și cum ar fi coborât până la izvoarele vieții. Am căutat aici momentele care aveau să-l determine să acționeze. Am făcut în așa fel încât provocările să fie diverse, conflictuale și acestea să-l pătrundă adânc, până în străfundurile ființei lui, acolo unde sălășluiește taina sa, misterul său.

L-am făcut să ajungă la asta prin *studii*. Reprezentațiile din acea perioadă au fost extrem de dure și de nemiloase, căci actorul era silit să coboare în adâncurile propriei sale vieți. Și numai de acolo putea privi spre public.

Mai târziu, am înțeles că nu puteam continua așa la nesfârșit, căci această istorisire a ceea ce e interzis să se istorisească, a profunzimilor, a terorilor, nu poate atinge dimensiunile romanului. Era poate și o chestiune de vârstă, sau, pur și simplu, de evoluție a vieții ca atare, dar mi-am spus că ar fi mai bine să găsesc o lumină, să luminez viața omului.

Și atunci, am abandonat această metodă, m-am îndepărtat de ea, am renunțat la vechea teorie și m-am întors la ideea de scop, pe care nu-l mai înțelegeam ca pe o transformare a unui personaj de către un altul, pentru că scopul nu se mai situa în domeniul concretului. Scopul era, de acum înainte, situat în abstract: nu mai observam omul care gândește niște adevăruri, observam aceste adevăruri înseși. Am făcut astfel un mare pas înainte.

Actorii nu se mai aflau în luptă, ci în joc. Iar conflictul era plasat acum într-un mediu *de joc*, un mediu *ludic*. Forțele antagonice continuau să existe, dar se înscriau în joc.

Șapte ani la rând, lucrând la Pirandello, mi-am perfecționat *stilul* pentru a ajunge la texte filosofice, religioase, esoterice, metafizice, la tot ce ne leagă de viața ideilor. Am pus în practică o metodologie: am înlocuit cuvântul „acțiune" prin cuvântul „compoziție". Actorul urma să preia conducerea compoziției.

I-am propus să improvizeze, dar s-a ivit imediat o problemă: acționa minunat, în schimb nu putea vorbi. Cu acțiunea, lucrurile sunt simple: e o mișcare pe care actorul o realizează la trei niveluri: psihic, fizic sau plastic și verbal. Trecerea la structurile ludice mă punea automat în situația de a lucra mișcările verbale,

deoarece aceste structuri nu ţin de psihism, ci de verb, de cuvânt. Există numai două excepţii, e vorba de doi autori: Pirandello şi Cehov. Ei reprezintă un fel de *sas* între două structuri, şi asta pentru că actorii, atât la Cehov, cât şi la Pirandello, acţionează deopotrivă prin psihism şi prin cuvânt. De aceea, ruptura se produce o dată cu Pirandello.

Citindu-i pe Platon, apoi pe Thomas Mann, pe Dostoievski şi textele Bibliei, am înţeles că îmi lipsea capacitatea de a conduce acţiunea prin cuvânt. Ca să spun drept, habar n-aveam de aşa ceva. Asta deoarece teatrul psihologic, despre care am vorbit, şi toate şcolile provenite din el şi rămase în tradiţia lui s-au concentrat prea puţin asupra cuvântului.

Am elaborat atunci o teorie şi câteva *training*-uri, m-am apucat să cercetez hexametrul. Aşa se face că astăzi teatrul meu, şcoala lui, metodologia lui şi, finalmente, estetica lui, se bazează pe doi autori ai Greciei antice: Homer şi Platon.

Pe textele lui Platon studiez arta de a ghida conţinutul. Homer mă învaţă arta de a ghida forma: verbul însuşi. Platon ne oferă compoziţiile, iar Homer secvenţa minimală: cuvântul.

Am străbătut un drum lung: drumul teatrului. Am pus în scenă Molière, *Amphitryon*, Puşkin, *Don Juan*, *Mozart şi Salieri*, Dostoievski, *Visul unchiului*, *Demonii*, *Idiotul*, Lermontov, *Mascarada*, o operă, *Dama de pică*, un Mister, *Tânguirile profetului Ieremia*, şi alte titluri pe care nu le mai amintesc acum.

Mi-am cucerit libertatea de creator. De ce am afirmat că teatrul nu trebuie nici să figureze, şi nici să reprezinte viaţa? Pentru că el trebuie să fie asemeni vieţii; trebuie să fie creat de actor şi de regizor ca şi cum ar fi fost creat de Dumnezeu însuşi. Teatrul nu trebuie să vorbească despre viaţa oamenilor, ci despre cea a ideilor. Am înţeles că ăsta e lucrul cel mai important, cel mai necesar în ziua de azi. Omul rătăceşte printr-un labirint personal atât de complicat, încât e obosit şi sătul de toate... iar eu am văzut atâtea chipuri plictisite la teatru, atâţia oameni şi atâţia actori plicticoşi!

Cred că acestea sunt motivele mele. Cred că povestirea despre sine şi-a trăit traiul... Iar dacă nu mai vorbeşti despre tine însuţi, atunci trebuie măcar să ştii să o faci, ai nevoie de o metodologie sau, cel puţin, de un model de teatru pe care să-l poţi reproduce.

M-a surprins mult primirea făcută de public Misterului *Tânguirile profetului Ieremia*. S-ar putea să greşesc, dar simt că există la Moscova, şi chiar în toată Rusia, un mare interes nu pentru om, ci pentru filosofia pe care se întemeiază, pentru religia care îi dă viaţă, pentru Dumnezeul care l-a creat. De aici îşi trage rădăcinile metodologia mea. Mă interesează parabolele, Misterele, tratatele de filosofie. Mă interesează actorul care nu e un personaj. Vreau să văd în el persoana, poetul, individul. Anonimatul creaţiei e o problemă atrăgătoare şi importantă: ce vrea el să însemne? Pudoare, umilitate sau un nou fel de a numi artistul? Absenţa semnăturii e tot o semnătură. Poate c-am putea însă vedea în asta semnul explicit al unei alte estetici, al unei alte epoci culturale... Să creezi un rol şi să rămâi anonim; să creezi un spectacol şi să rămâi anonim. Să trăieşti tu însuţi aşa ceva e o experienţă unică.

Estetica pe care o practic în ultima vreme presupune că actorul e anonim în raport cu rolul său. Cum trebuie înţeles conceptul de anonimat faţă de un rol?

Teatrul psihologic şi teatrul *ludic* se opun în chiar principiul lor: concepţia despre centru... În ce parte anume din mine mă percep... Dacă mă percep în interior, conformaţia va fi psihologică; întreaga compoziţie, întreaga structurare va fi psihologică. Dacă percepţia e exterioară, structurarea va fi *ludică*.

Să te percepi din afara ta înseamnă să devii anonim faţă de tine însuţi. În sistemele psihologice, personajul se situează integral în mine – nucleul personajului, infim şi considerabil... cum percep personajul, cum îl trăiesc – toate astea se află înlăuntrul meu. Şi în sistemele *ludice*, deplasez totul în exterior: personajul şi persoana – eu însumi – sunt separate. Dacă personajul şi persoana coincid, creaţia e subiectivă şi nu poate fi anonimă.

Cultura aceasta, care e preocupată de om şi care studiază orice aspect al omului, nu poate fi anonimă. E imposibil. Pentru asta ar trebui examinat ceva aflat în afara omului. În sistemele de joc, *ludice*, persoana actorului e separată de personaj: actorul are o anume obiectivitate în raport cu *subiectul* său, *subiectul* rolului. Acesta din urmă poate fi personajul ori o idee personificată; în ultimul caz, anonimatul meu e şi mai mare. În cele din urmă, actorul îşi pierde funcţia sa tradiţională de actor: devine un trans-

mițător, un intermediar; spectatorul își pierde funcția de spectator pentru a deveni un martor.

În culturile psihologice, actorul și publicul sunt legați prin emoții comune. În culturile ludice, ceea ce îi leagă e un același joc și aceleași gânduri. Astfel, teatrul tinde spre un Mister al cărui martor e publicul. În sensul acesta a spus Grotowski că, atunci când niște călugări asistau la arderea pe rug a altor călugări, nu era vorba de emoție împărtășită, ci de mărturie. Și de anonimat.

Am ajuns acum la nevoia de anonimat, deși cred că n-o să-l realizez niciodată pe de-a-ntregul; în ciuda acestui fapt, remarc totuși că actorul teatrului meu e diferit. Asta se vede limpede atunci când joacă alături de un actor de teatru tradițional: la unul demersul e subiectiv, la celălalt obiectiv. Unul caută totul în sine însuși, ca personaj, celălalt pune în mișcare și face să progreseze ceva, ceva pe care îl transformă fără să se transforme și el.

Lucrul e evident în tehnică: dacă e brutală, violență... toți practicienii teatrului știu că e foarte greu să te menții vreme îndelungată în registrul „forte": actorul strigă, sunetul se deschide, actorul joacă fals; dacă e pradă unui sentiment chinuitor, îți dă impresia că te afli în fața unui burduf atât de umflat că stă să plesnească. Căci violența, tehnica „forte" sunt incompatibile cu arta psihologică. La fel se întâmplă cu poezia: nu o lucrezi în aceleași condiții ca proza.

Dacă actorul rămâne o persoană, își poate îngădui orice violență sau brutalitate, fiindcă începe să o stăpânească.

Cu mai mulți ani în urmă, m-am confruntat cu o problemă esențială: ce e de făcut cu verbul, cu cuvântul? Chestiunea se cerea studiată, trebuia învățată rostirea în așa fel încât cuvântul să nu devină burduful în care amenință să se prefacă trupul. Toți cei care practică teatrul știu că, din clipa în care începi să pronunți cuvântul la modul „forte", el se umflă, crește, se dilată. Întreaga noastră muncă, a actorilor și a mea, e consacrată, în ultima vreme, problematicii verbului, cuvântului, precum și teoriei, tehnologiei, *training*-ului. Pentru că, pe drumul obiectivării actorului față de rol, cuvântul e ultimul meterez de care mai dispun cohortele de emoții.

Fiecare dintre noi şi-a însuşit o limbă, cu muzica ei, cu melodia, cu intonaţia ei. Această melodie cuprinde sentimentele şi gândurile noastre, pe scurt istoria noastră. Iar noi împărtăşim cu toţii aceeaşi melodie. Când urcăm pe scena unui teatru, o păstrăm: e ultima redută care trebuie distrusă. Compozitorul Vladimir Martinov, de pildă, ştie foarte bine că, pentru a reda mişcarea spiritului, trebuie să scrie o altă muzică, că trebuie să excludă melodia; că nu mai poate scrie fie şi un singur fragment care să fie tributar compoziţiei moştenite de la compozitorii clasici. O să vă mire poate, dar el lucrează acum la o carte intitulată *Sfârşitul erei compozitorilor*. Când mi-a vorbit despre ea, mi-am spus: „Dar eu, eu ce fac de fapt? Cum se cheamă ceea ce fac eu? *Sfârşitul erei compozitorilor*". Gata, ajunge! Ne-am săturat să punem în scenă toate spectacolele astea. E adevărat, au existat regizori geniali, fantastici; au existat spectacole de mare clasă; s-a tot vorbit de mărunta noastră persoană, de femeile pe care le iubeam, de prietenii şi de duşmanii noştri, de politică etc. A venit momentul să spunem: „Destul!" E sfârşitul erei regizorilor. Dacă ne încăpăţânăm s-o ţinem tot aşa, o să se golească sălile de teatru ori o să ne ducem ţintă către teatrul bulevardier.

Şi asta pentru că în faţa noastră se deschide o epocă culturală mai puţin preocupată de om decât de ceea ce se întâmplă în afara lui. La orizont se profilează era artiştilor anonimi.

(De la Grotowski la Stanislavski, *Les Penseurs de l'enseignement, Alternatives théâtrales* 2002, nr. 70/71.Trad.: D.V.)

SELLARS, Peter (n. 1958)

Regizor de teatru şi film, actor şi realizator de televiziune american. Studii la Harvard, specializări în Japonia, China şi India. Debutează în teatru, abordând apoi spectacolul de operă, dans, teatru muzical. Estetica sa îmbină genuri, stiluri, epoci şi culturi diferite. Scena lirică îl reţine ca autor al unor actualizări şocante – operele mozartiene, de exemplu, cărora le-a respectat cu fidelitate muzica, se desfăşoară în medii americane ale zilelor noastre (*Cosi fan tutte*, 1986; *Nunta lui Figaro*, 1988; *Don Giovanni*, 1990). Lista creaţiilor sale cuprinde, totodată, opere de

Haendel (*Armido, Saul, Orlando, Iuliu Cezar în Egipt, Theodora*), Messiaen (*Saint-François d'Assise*), Debussy (*Pelléas și Mélisande*), Wagner (*Tannhäuser*), Stravinsky (*Povestea soldatului, Oedip Rege*). A montat *Ajax*, după Sofocle, pe muzică negro-americană, *Heraclidele* de Euripide. Predă la universitățile din California și la Los Angeles. Cursurile susținute îi atestă preocuparea pentru rolul artei în societate (*Arta și acțiunea morală, Arta și răspunderea socială, Arta și schimbările sociale*).

Teatru și istorie contemporane
(Conferință)

Teatrul dispune de un sens al timpului, acesta e prezentul. Este momentul actual, dintre noi. E momentul în care eu sunt aici, dumneavoastră acolo. E un moment pe care nu-l putem repeta. E întotdeauna un moment exact, precis. Teatrul nu poate crea decât prezentul. Dar interesant este faptul că el vorbește despre trecut și despre trecut în prezent.

E poate simplistă, dar aceasta e definiția teatrului. Prin urmare, mi se pare firesc ca operele clasice să fie jucate într-un mod foarte actual. Logic? Aș fi vrut mult să trăiesc în secolul al XVIII-lea, dar nu pot, trăiesc acum și pot să vorbesc numai despre lucrurile care mi se întâmplă. Nu sunt în măsură să vorbesc despre alte lucruri.

Mai mult, urăsc imaginația. Prefer să merg către lucrurile pe care le putem gusta, lucrurile pe care le putem simți în direct, să dau socoteală de lucrurile care ne sunt comune, acum. Să simți mișcarea spiritelor, fantomele unei săli, de pildă. Putem simți prezența strămoșilor noștri într-un loc, și asta ne hrănește mult, pentru că nu suntem niciodată singuri: suntem mereu în prezența străbunilor noștri care ne vorbesc fără încetare, dar nu știm cum să ascultăm.

Pentru a fi actor, trebuie ca spiritul unuia dintre strămoșii tăi să vorbească în trupul tău. Ești universal. Universal numai pentru ca o anumită înțelepciune a străbunilor tăi să poată fi comunicată din nou în acest moment istoric.

Mă gândesc mereu la clasici ca, de exemplu, la o casă pe care am moștenit-o, dar în care, pentru a locui, trebuie, bineînțeles, să instalezi lumina electrică, să nu mai iluminăm cu lumânări și

să avem, de asemenea, încălzire centrală; e normal. Clasicii nu sunt făcuți pentru a fi admirați, ci spre a trăi împreună cu ei. Ei au fost întotdeauna instrumente create pentru a fi folosite într-un mod foarte direct. E ca și cum am pune o haină într-o vitrină de muzeu. Înainte, era un ciocan. Dar acum îl admirăm, nu vom bate nicicând un cui cu el. Pretutindeni în lume, admirăm ciocanele, dar acestea sunt unelte. Ne-au fost date pentru a construi o lume.

Teatrul ca proces

Ceea ce-mi place în teatru e faptul că el nu se încheie niciodată. Continuăm mereu să lucrăm. [...] Lucrul nu e terminat niciodată, pentru că teatrul e întotdeauna un proces, niciodată un punct de sosire. Nu ajungem la capăt niciodată. E ceva pur platonic. E un proces de evoluție, de devenire. Posedăm deja toate cunoștințele, și apoi, în momentul nașterii, pierdem totul.

Ne aflăm aici, pe planeta Pământ, în procesul amintirii. Ne amintim lucruri pe care le-am știut deja. În legătură cu aceasta, Aristotel vorbește despre „re-cunoaștere": am cunoscut deja. Scopul dramei e recunoașterea. Clipa cea mai profundă a vieții noastre e momentul în care înțelegem ceva, un lucru pe care îl înțelesesem deja, și acum îl „re-înțelegem". Suntem foarte impresionați, pentru că e momentul în care atingem o identitate pe care deja o aveam. Aristotel vorbește despre „re-cunoaștere" precedată de „schimbare" (răsturnarea de situație). Trebuie întotdeauna să schimbi lumea. În această lume, oamenii care au puterea sunt cei mai josnici. E ca Oedip, el știe tot, dar nu știe absolut nimic. Vede, dar este orb. E rege, dar e cerșetor. Când are ochii scoși, el vede. De îndată ce e gonit dintr-un oraș, pleacă pe drumuri cu câini care-i ling pielea, devine apoi rege și, la sfârșit, începe să înțeleagă câte ceva.

Această „schimbare" (răsturnare de situație) e întotdeauna prezentă, ca în Molière, servitorii sunt stăpâni și stăpânii sunt servitori. Revine mereu aceeași problemă a schimbării lumii pentru a putea s-o vedem cu adevărat. De cum am răsturnat lumea aparențelor, începem să atingem un adevăr pe care-l știam. Știm mai mult decât citim în ziare, decât vedem la televizor sau decât le spunem prietenilor noștri. Spunem tâmpenii, dar știm mai mult.

Ne petrecem cea mai mare parte a zilelor minţind. Ne e teamă să fim cine suntem: căutăm să fim cel care trebuie să fim faţă de cel căruia îi vorbim acum. Aceasta cere curajul de a fi pur şi simplu cine suntem.

Scopul teatrului constă, mai întâi, în a identifica lucrurile de care ne e cel mai frică în viaţă, de a merge direct către ele şi de a trăi fiecare zi cu cea mai mare durere, personală şi socială. Să nu mori cu durerea, ci să trăieşti cu ea. Să nu devii trist şi să spui: „Ce putem face? Nimic." Deci, nu votăm şi nu participăm. Hotărâm că lumea e prea ticăloasă şi nu putem face nimic.

Teatrul e o specie de activism destinat să afirme că o singură fiinţă umană înseamnă ceva imens. În *Hamlet*, problema e într-adevăr: a trăi sau a nu trăi, a vedea lumea ca pe un soi de vis sau a fi o fiinţă trează şi activă, luptând cu ceea ce e putred în regatul Danemarcei, şi angajându-te într-un mod direct ori indirect. Molière pune problema supravieţuirii, trebuie să ai o strategie. Nu putem pur şi simplu doar să insultăm întruna oamenii. Ştiu, am ofensat totuşi destui oameni, dar trebuie întotdeauna să trăieşti pentru următoarea bătălie. Nu trebuie să te sinucizi. Există o anumită glorie în sinucidere, dar totuşi...

*
* *

Ce loc deţine, pentru dumneavoastră, spiritualitatea în teatru, în creaţiile dumneavoastră? Păreţi foarte influenţat de curentele spiritualităţii.

Peter Sellars: Teatrul a fost întotdeauna un loc spiritual, un fel de ritual, nu chiar un ritual, ci un act religios, încă de la începuturile lui. [...]

Trebuie să spunem, pur şi simplu, că scopul teatrului e de a face vizibilă lumea invizibilă. Cea mai mare parte a oamenilor crede că ceea ce e vizibil dă putere. Or, adevărata putere e ceea ce e invizibil. Asta e cultura, e ceva invizibil între noi. Dar e şi un lucru pe care îl avem în comun. Teatrul serveşte la a-l face vizibil pentru a-l simţi, căci e din ce în ce mai greu, astăzi, să simţi aceste

lucruri care ne sunt comune. Deci, bineînțeles, spectacolele mele sunt foarte religioase. Adesea, în spectacolele mele, folosesc practici religioase ale diferitelor culturi, ale diferitelor lor manifestări pe pământ. [...] Atunci când privim, simțim ceea ce permite unei societăți să „se lege". E vorba de o antropologie a construcției. E ceea ce ne dau coloanele grecești, trestii care sunt legate pentru a crea coloane ce pot suporta o societate. Fiecare trestie singură e slabă, dar, legate împreună, formează o coloană. Asta e antropologia arhitecturii noastre, e conexiunea cu termenul *religare*.

Care sunt raporturile dumneavoastră cu actorii?

Peter Sellars: Mă detestă, sunt un monstru. (*Râsete.*)

Relațiile noastre nu sunt deloc formale, pentru că-mi place să lucrez cu prieteni. Și, prin urmare, nu lucrez decât cu prieteni foarte apropiați mie. Când distribui pe cineva într-un spectacol, asta înseamnă că vrei să iei masa cu el. Deci, să zicem... e singurul meu criteriu. E cineva pe care vreau să-l cunosc, pentru că asta trebuie să avem pe scenă, oameni pe care publicul vrea să-i cunoască. Trebuie să spui: „A, e cineva interesant, chiar vreau să știu cine e." Așadar, îmi aleg oameni foarte interesanți pentru mine. Repetițiile mele... Dejunăm împreună, cinăm împreună. Mesele sunt foarte importante. Nu repet mult, pentru că mă gândesc că repetițiile au devenit un fel de idolatrie: să mergi împreună, să repeți până și cea mai infimă mișcare a degetului mic. Trebuie să trăiești, e tot ceea ce contează pe scenă. Nu trebuie să pretinzi că trăiești, trebuie să trăiești cu adevărat. Nu repet aproape niciodată tablouri mici, episoade, repet tot spectacolul, în fiecare zi, fără să mă opresc vreodată. Repetițiile încep, de obicei, după-amiaza. Rămânem întotdeauna foarte târziu, pentru că avem o cafenea la doi pași. Stăm până foarte târziu la cafenea, vorbim, citim ziarele, povestim întâmplări și, după ceva timp, regizorul tehnic spune: „Au trecut deja patruzeci și cinci de minute." „OK, OK!" Intrăm în sala de repetiții, o luăm de la începutul spectacolului și nu ne mai oprim până la sfârșit, și astfel actorii nu pot niciodată să iasă. Chiar dacă apare un moment de criză, trebuie să fim înăuntru, trebuie să rămânem înăuntru. Dacă există o criză, trebuie să faci ceva cu ea, și să o faci să devină realitate. E acolo, e imuabilă; din contră, cu actrița, cu actorul pot

schimba spectacolul în fiecare seară. În seara aceasta, voi merge la cabină şi voi schimba nişte lucruri, cu două minute înainte ca spectacolul să înceapă. Pot să fac asta, pentru că... relaţiile noastre sunt foarte, foarte neformale. Sunt foarte deschise, pentru că am repetat mereu într-un mod foarte, foarte flexibil. Nu e niciodată de două ori acelaşi spectacol. Dacă o scenă e diferită, ea modifică scena de după, şi scena următoare şi următoarea. Actorul îşi poate da seama de toate aceste schimbări. Adesea nu le spun tuturor actorilor schimbările, ci numai unuia dintre ei. În fiecare seară, ca actor trebuie să reacţionezi cu adevărat. La fiecare dintre producţiile mele, publicul reacţionează cu adevărat, încât e şi el mirat.

Am fost foarte influenţat de John Cage şi de operele sale „aleatorii". Adesea, în spectacolele mele, sunt multe lucruri simultane care se termină în moduri diferite. De exemplu, cineva nu şi-a terminat încă scena, dar voi v-aţi sfârşit acţiunea. Atunci, trebuie să improvizezi. Întotdeauna fac lucrurile aşa, încât fiecare lucru se leagă cu celelalte lucruri. Nu suntem aproape niciodată independenţi în spectacolele mele. Folosesc adesea cu actorii mei tehnici foarte diferite, ca de exemplu în *Perşii*. Cei şase actori dispun de tehnici şi idei despre teatru absolut diferite, moduri de a fi în spaţiu foarte diferite, moduri vocale foarte diferite. Trebuie să cauţi întotdeauna să obţii o apropiere. Trebuie să cauţi întotdeauna o reajustare, în fiecare seară, între doi oameni foarte diferiţi, două sensibilităţi foarte contrastante.

Asta mă interesează, pentru că trebuie să-ţi pui întrebări nu doar în teatru, ci şi în lume, despre felul de a trăi împreună. Încerc, în fiecare dintre spectacolele mele, să pun această întrebare. Le e cu putinţă, oamenilor, să trăiască împreună? Ei bine, nu ştim niciodată. Dar încercăm, în fiecare seară.

Există lucruri care vă interesează acum, care sunt problematice, despre care simţiţi nevoia să vorbiţi?

Peter Sellars: Da, desigur. Mai întâi, prima întrebare. Sunt mulţi autori mari în acest moment. Pentru mine, cei mai buni dintre ei scriu poezie şi roman, dar nu teatru. E o perioadă în care autorii cei mai interesanţi nu scriu pentru teatru. Atunci, trebuie să-i adaptăm, sau să-i invităm să lucreze pentru teatru, ceea ce e

adesea luat drept o insultă. Dar acesta e scopul teatrului. Celelalte arte, în secolele trecute, au împrumutat mult de la teatru. Acum e rândul teatrului să împrumute de la celelalte arte: de la cinematograf, de la poezie etc. Deci, da, trăim într-o epocă cu foarte, foarte mari autori, ca Ousmane Sembene, Ben Okri, Toni Morrison, Amin Maalouf... dar trebuie să-i convingem să scrie pentru teatru.

Majoritatea scriitorilor de teatru nu mă interesează prea mult, pentru că ei scriu, aproape întotdeauna, lucruri pe care le pot pune în scenă. Nu e interesant. Vreau ceva ce nu știu să pun în scenă, ca astfel să trebuiască să descopăr cu adevărat ceva. Dacă e o piesă pe care o înțeleg, nu există nici un motiv să fac din ea un spectacol. Pot foarte bine s-o citesc stând într-un fotoliu. Singurul mod de a mă face să înțeleg o operă e de a mă regăsi într-o sală cu oameni foarte interesanți, care pot discuta și adăuga punctele lor de vedere, ca să putem ajunge la o anumită înțelegere. E singura rațiune de a face teatru. Și nicidecum pentru a afla lucrurile pe care le știam deja, cu care ne simțeam deja în largul nostru. Pentru mine, majoritatea autorilor, a scriitorilor care creează pentru teatru, creează lucruri care sunt confortabile.

(Conferință ținută în limba franceză la Conservatorul Național Superior de Artă Dramatică; MC 93 Bobigny.
Trad.: D.V.)

BCU IASI/CENTRALA

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

Notă 5

Partea I

Evoluția gândirii teatrale din antichitate până în secolul XX (studiu de *Michaela Tonitza-Iordache*) 7

Antologie de texte

Aristotel – *Poetica* 87
Horațiu – *Arta poetică* 92
Sf. Ciprian – *Despre corupția care domnește în lume* 94
Sf. Augustin – *Despre jocurile scenice* 95
Aelius Donatus – *Despre comedie și tragedie* 95
Manuscris anonim din Tours – *Jocul lui Adam și al Evei* 96
Iulius Scaliger – *Poetica* 97
Antonio Minturno – *Arta Poetică* 98
Lodovico Castelvetro – *Poetica* 99
Thomas Sebillet – *Arta poetică* 100
Jean de la Taille – *Arta tragediei* 101
Philip Sidney – *Apologia poeziei* 102
William Shakespeare – *Sfaturi pentru actori* 103
Ben Jonson – *Descoperiri despre oameni și lucruri* 105
Miguel Cervantes – *Don Quijote de la Mancha* 106
Tirso de Molina – *Livezile din Toledo* 108
Lope de Vega – *Arta nouă de a scrie comedii în zilele noastre* .. 110
Sebastiano Serliso – *A doua carte de perspectivă* 112
Nicola Sabbatini – *Practica fabricării scenelor și mașinăriilor de teatru* 113
Gerardus Vossius – *Despre arta poetică* 114
Blaise Pascal – *Cugetări* 115
Pierre Corneille – *Discurs despre cele trei unități* 116

BCU UNIVERSITY LIBRARY

Jean Racine – *Prefață la „Berenice"; Prefață la „Fedra"* 118
Jean Chapelain – *Discurs despre poezia reprezentativă* 119
François d'Aubignac – *Practica teatrului* 121
Saint-Evremond – *Despre tragedia antică și modernă* 122
François Ogier – *Prefață la „Tirul și Sidonul"* 123
Molière – *Prefața la „Tartuffe"; Critica „Școlii nevestelor"* ... 124
Nicolas Boileau-Despreaux – *Arta poetică* 126
John Dryden – *Eseu despre poezia dramatică* 129
John Milton – *Despre acea specie a poemului dramatic care este numită tragedie* 130
William Congreve – *Despre temperament în comedie* 131
George Farquhar – *Discurs despre comedie în raport cu scena engleză* 132
Joseph Addison – *Din revista „The Spectator"* 133
Samuel Johnson – *Din revista „The Rambler"* 134
Oliver Goldsmith – *Eseu asupra teatrului sau o comparație între comedia de haz și cea sentimentală* 135
Samuel Coleridge – *Teatrul grec* 136
François Voltaire – *Discurs despre tragedie; Prefață la „Semiramida"* 137
Denis Diderot – *Convorbiri despre „Fiul natural"; Despre poezia dramatică; Paradox despre actor* 141
François Riccoboni – *Arta teatrului* 146
Pierre Marivaux – *Avertisment la „Jurăminte indiscrete"* 147
Pierre de Beaumarchais – *Eseu despre genul dramatic serios* ... 148
Sébastien Mercier – *Despre teatru sau un nou eseu despre arta dramatică* 150
Jean Jacques Rousseau – *Scrisoare despre spectacole* 151
Gotthold Ephraim Lessing – *Dramaturgia de la Hamburg* 153
Johann Wolfgang Goethe – *Poezia epică și poezia dramatică* ... 156
Johann Cristoph Schiller – *Scena considerată ca instituție morală; Despre arta tragediei* 157
Carlo Goldoni – *Memorii* 160
Carlo Gózzi – *Reflecția naivă* 162
Talma – *Reflecții asupra lui Lekain și a artei teatrale* 163

August Wilhelm von Schlegel – *Prelegeri despre arta și literatura dramatică* 164
Stendhal – *Racine și Shakespeare* 167
Victor Hugo – *Prefață la „Cromwell"; Prefață la „Hernani"; Prefața la „Lucreția Borgia"* 169
Alfred de Vigny – *Scrisoare către Lordul *** despre serata din 24 octombrie și despre un sistem dramatic* 172
Alessandro Manzoni – *Prefață la tragedia „Contele de Carmagnola"; Scrisoare despre romantism marchizului Cesare d'Azeglio* 174
Arthur Schopenhauer – *Lumea ca voință și reprezentare* 175
Hegel – *Poezia dramatică* 177
Richard Wagner – *Drama și esența poeziei dramatice* 183
Friedrich Nietzsche – *Nașterea tragediei* 184

Partea a II-a

În căutarea specificului teatral
(studiu de *George Banu*) 187

Antologie de texte

Alexandre Dumas, fiul – *Prefață la „Un tată risipitor"* 221
Émile Zola – *Naturalismul în teatru* 222
Adolphe Appia – *Opera de artă vie* 227
Gordon Craig – *Despre arta teatrului; Actorul și Supramarioneta* . 234
Konstantin Sergheievici Stanislavski – *Munca actorului asupra rolului* 238
Vsevolod Meyerhold – *Recenzie la cartea lui A. Tairov: „Notele unui regizor"; Baraca târgului* 247
Aleksandr Tairov – *Teatrul descătușat – notele unui regizor. Actorul – diletantism și meserie* 253
Evgheni Vahtangov – *Două convorbiri cu elevii* 258
Vladimir Maiakovski – *Teatrul, cinematograful, futurismul; Ce ne aduce ziua de mâine* 262
Filippo Tommaso Marinetti – *Futurismul* 264
August Strindberg – *Vivisecțiile* 267
Frank Wedekind – *Meditații despre circ* 269
Walter Hasenclever – *Datoria dramei* 273
Erwin Piscator – *Teatrul politic* 274

Bertolt Brecht – *Noua tehnică de interpretare; Forma dramatică și forma epică a teatrului* 280
Alfred Jarry – *12 argumente despre teatru* 287
Guillaume Apollinaire – *„Mamelele lui Tiresias"* – prefață 289
George Bernard Shaw – *Mai bine decât Shakespeare?; Inovația tehnică în piesele lui Ibsen* 291
Romain Rolland – *Teatrul poporului* 296
Antonin Artaud – *Teatrul oriental și teatrul occidental; Teatrul cruzimii* 299
Luigi Pirandello – *Discurs la consfătuirea „Volta" despre teatrul dramatic* 306
Jean-Paul Sartre – *Conferință asupra teatrului* 310
Albert Camus – *Comedia* 314
Friedrich Dürrenmatt – *Remarcă despre comedie; Probleme de teatru* 320
Eugen Ionescu – *Experiența teatrului* 322
Jerzy Grotowski – *Noul testament al teatrului; Teatrul este o întâlnire* 325
Julian Beck și „Living Theater" – *Teatrul și revoluția* 331
Peter Brook – *Spațiul gol* 334

Partea a III-a

Coordonate ale evoluției gândirii teatrale românești (studiu de *Michaela Tonitza-Iordache*) 341

Antologie de texte

Mihai Eminescu – *Repertoriul nostru teatral* 363
Ion Luca Caragiale – *Ceva despre teatru; Oare teatrul este literatură?* 366
Tudor Vianu – *Esența artei actorului; Actorul și drama* 367
George Mihail Zamfirescu – *Tehnica decorului* 371
Mihail Sebastian – *De la dramă la spectacol; Nu avem cărți de teatru* 373
Victor Ion Popa – *Pervertirea publicului* 374
Camil Petrescu – *Recapitularea aporetică* 377
Ion Sava – *Masca* 382
Valentin Silvestru – *Conceptul românesc de teatralitate* 385

BCU "LUCIAN BLAGA" UNIVERSITY LIBRARY

Teodor Mazilu, Andrei Strihan – *Comic și tragic* 387
Liviu Ciulei – *Teatralizarea picturii de teatru* 389
Radu Stanca – *„Reteatralizarea" teatrului* 391
Crin Teodorescu – *Revitalizarea teatrului* 393
Radu Penciulescu – *Sinteza teatrală* 395
Dinu Cernescu – *Pentru un teatru politic* 397
Radu Beligan – *Pretexte și subtexte* 399

Partea a IV-a

Repere pentru peisajul ultimului sfert de secol

(studiu de *George Banu*) 403

Antologie de texte

Giorgio Strehler – *Este actorul un artist?; Marcello și Arlechino* .. 417
Tadeusz Kantor – *Eseu: Teatrul morții* 428
Dario Fo – *Știința actorului* 439
Eugenio Barba – *Antrenament fizic; Antrenament vocal; Vorbe sau prezență* 445
Augusto Pinto Boal – *Spectator, ce cuvânt obscen!; Scrisoare către actorul D. (1968)* 456
Carmelo Bene – *Monologul* 460
Robert Wilson – *A pune întrebări* 473
Ariane Mnouchkine – *Masca: o disciplină de bază la Théâtre du Soleil* 479
Antoine Vitez – *Gânduri despre Școală; Douăsprezece propuneri pentru o școală; Regia ca traducere; Despre clasici: a pune în scenă azi; A face teatru din tot* 486
Patrice Chéreau – *„Să faci teatru la persoana întâi"* 492
Peter Stein – *A construi, a distruge, a reconstrui* 501
Klaus Michael Grüber – *Fraze din repetiții* 510
Radu Penciulescu – *„Să-ți găsești propriul adevăr"* 514
Andrei Șerban – *Viața sunetului* 526
Anatoli Vassiliev – *De la Grotowski la Stanislavski* 529
Peter Sellars – *Teatru și istorie contemporane* (conferință) 537

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

totem

MARCEL GRANET

CIVILIZAȚIA CHINEZĂ

– Viața publică și viața particulară –

Traducere din limba franceză de Adriana și Mihai Mitu

Acest studiu despre China clasică și despre mentalitatea sa originală are scopul de a face să fie descoperită în detaliu viața milenară a acestui popor obișnuit cu o muncă îndârjită, antrenat să se organizeze în colectivități pentru a atinge obiective considerate ca temerare; de a face să se înțeleagă de ce și cum Împăratul, Șeful suprem al Chinei, era nu numai stăpânul societății, ci purta în același timp și răspunderea lumii întregi, era animatorul și guvernatorul Universului.
Istoria tradițională (cu datele istorice importante), informațiile asupra celor mai variate aspecte ale societății chineze sunt câteva dintre reperele care fac din această carte o lectură interesantă și plăcută.

www.nemira.ro

BCU IASI CENTRALA FIRST LIBRARY

totem

HANS VAIHINGER

FILOZOFIA LUI „CA ȘI CUM“

– Viața publică și viața particulară –

Traducere din limba engleză de Liviu Cotrău

Toată lumea care se ocupă de ficțiune sau/și de literatură fantastică vorbește de *als ob* ca principiu de bază al acestora, dar scrierea în care acest „ca și cum“ e teoretizat e necunoscută celor mai mulți și este pomenită doar această sintagmă din titlul cărții lui Hans Vaihinger: iată un motiv suficient de a o traduce și în românește.

Hans Vaihinger a ridicat locuțiunea conjuncțională *als ob* („ca și cum“) la valoarea de concept auxiliar sau de marcă a ficțiunilor, care sunt peste tot, în filozofie, religie, morală etc., pentru că omul se preface că lucrurile ar sta, într-un domeniu oarecare, *ca și cum* ele ar sta într-adevăr în felul în care le presupune el.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

www.nemira.ro

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ISBN 973-569-629-0

www.nemira.ro

46
TOTEM